

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra dějin a didaktiky dějepisu

Diplomová práce

Historická recepce čtyř historických veseloher Karla Steklého
(1969-1980)

Historical Reception of four historical comedies by Karel Steklý
(1969-1980)

Autor: Pavel Fiala
Vedoucí diplomové práce: Mgr. Gabriela V. Šárochová
Rok: 2010

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Jílovém u Prahy dne 28. června 2010

Pavel Fiala

Děkuji všem, bez kterých by tato diplomová práce nemohla vzniknout. V první řadě chci poděkovat své vedoucí diplomové práce Mgr. Gabriele V. Šárochové za její pomoc, nápady a inspiraci. Dále chci poděkovat Bc. Matěji Kadlecovi archiváři barrandovských studií, který mi umožnil vstup do jejich archívu a byl zároveň velice vstřícný a ochotný. Nesmím zapomenout na manželku Karla Steklého Věru Líznerovou Steklou, se kterou jsem měl možnost několikrát hovořit a touto cestou jí ještě jednou moc děkuji. Toto díky patří i všem ostatním lidem, kteří se nebáli se mnou o Karlu Steklém mluvit.

Obsah:

Úvod	7
Metodické východisko	9
Popis pramenů a literatury	12
1. Nástin historického pozadí	
1.1 Uvedení do děje	14
1.2 Předjaří jara 1968 ve FSB	17
1.3 Naděje jménem Pražské jaro 1968	20
1.4 Karel Steklý a Pražské jaro 1968	22
2. Barrandov a počátek normalizace	
2.1 Začátek doby temna	25
2.2 Téměř všemohoucí pánové Ludvík Toman a Miroslav Müller	27
2.3 Nová normalizační kinematografie	34
2.4 Konkrétní příklady normalizační reality aneb příběh dvou filmů - zakázané Archy bláznů a protěžovaného Klíče	37
3. Portrét Karla Steklého	
3.1 Život v inkognitu	42
3.2 Životní i umělecké utváření Karla Steklého	43
3.3 Causa osvobozené divadlo	46
3.4 Příběh Sirény a dalších sociálních dramát	48
3.5 Adaptace literární klasiky	54
3.6 Nevýrazná 60. léta	56
3.7 Historické komedie a osudové setkání s Janem Procházkou	57
3.8 Umělecké dno	59
3.9 Filmové vzpomínání na mládí od stárnoucího anarchisty	63
3.10 Umělecký charakter Karla Steklého	65
4. Portrét Jana Procházky	
4.1 Člověk Jan Procházka	67
4.2 Venkovan tělem i duší	68
4.3 Jan Procházka filmový	69
4.4 „Zločiny“ Jana Procházky	72
4.5 Nešťastný konec statečného muže	76

5. Slasti otce vlasti	
5.1 Důležité otázky	78
5.2 Přípravné práce a realizace filmu	79
5.3 Ohlas v tisku a literatuře	85
5.4 Kubkovy Karlštejnské vigilie	89
6. Svatby pana Voka	
6.1 Přípravné práce a realizace filmu	92
6.2 Ohlas v tisku a literatuře	94
7. Pan Vok odchází	
7.1 Poznámky na úvod	97
7.2 Přípravné práce a realizace filmu	97
7.3 Vystřižené scény	104
7.4 Posudky	105
7.5 Ohlas v tisku a literatuře	107
8. Hra o královnu	
8.1 Poznámky na úvod	111
8.2 Přípravné práce a realizace filmu	112
8.3 Posudky	114
8.4 Ohlas v tisku	118
Závěr	120
Seznam použité literatury	122
Přílohy	128

Seznam zkratk:

FSB... Filmové studio Barrandov

TS... Tvůrčí skupina

DS... Dramaturgická skupina

IUR... Ideově-umělecká rada

PS ÚD... Poradní sbor ústředního dramaturga

FITES... Filmový a televizní svaz

KVTS... Koordinační výbor tvůrčích svazů

ÚV KSČ... Ústřední výbor Komunistické strany Československa

MV KSČ... Městský výbor Komunistické strany Československa

OV KSČ... Obvodní výbor Komunistické strany Československa

NFA... Národní filmový archiv

NA... Národní archiv

AHMP... Archiv hlavního města Prahy

Anotace

Tato diplomová práce si dává za cíl osvětlit dobu vzniku čtyř historických veseloher režiséra Karla Steklého pomocí metody historické recepce. Metodologicky vychází ze studie Barbary Klingerové - Konečná a nekonečná historie filmu. Diplomová práce Historická recepce čtyř historických veseloher Karla Steklého se snaží nahlédnout dobu a způsob vzniku sledovaných filmů v co nejširším kontextu. Zabývá se proto historickou epochou, ve které Steklého veselohry vznikaly, rovněž se snaží popsat situaci ve FSB na konci 60. let a na začátku normalizace. Neodmyslitelnou součástí recepčních studií je životní a umělecký portrét hlavních protagonistů, v této diplomové práci se tudíž objeví portréty Karla Steklého a Jana Procházky. Největší prostor je však věnován samotným filmům, kdy je poměrně podrobně rozebírán způsob a okolnosti jejich realizace.

The Abstract

The principal object of this thesis is to elucidate the era of commencement of four historical comedies by director Karel Steklý through the method of historical reception. It methodologically stems from Barbara Klinger's essay Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies. The thesis Historical Reception of four historical comedies by Karel Steklý is trying to focus the era and the process of commencement in context as huge as reachable. It considers the historical era, when the Steklý's comedies originated, and it also describes the situation in Barrandov Film Studios at the end of 60's and at the beginning of normalization. The inherent part of receptional methods is the portrait of main artist's lifes and careers, portraits of Karel Steklý and Jan Procházka could be found in this thesis accordingly to this fact. Films on their own represent still the main area of the interest, the process and circumstances of their originating are being analysed in details.

Resumé

Metoda historická recepce je relativně nový způsob bádání, proto nebylo snadné hledat nějaké inspirační zdroje. Kromě knihy Daniela Růžicky, která se zabývá dobou vzniku a realizací seriálu 30 případů majora Zemana, není k dispozici v České republice práce obdobného charakteru. Tvorbou Karla Steklého se před touto prací uceleněji nezabýval žádný badatel. I přes limity a nedokonalosti, ke kterým při psaní diplomové práce došlo, se domnívám, že se podařilo vcelku podrobně zmapovat jedno tvůrčí období režiséra Karla Steklého. Byly zodpovězeny některé otázky, které se zprvu zdály být zahaleny naprosto neprostupnou mlhou tajemství. Doufal jsem, že spojím-li výpovědi archivů a vzpomínky přímých účastníků, získám obraz doby a přesný náhled na vznikání filmů, o nichž píše. Doufal jsem, že ji potom také sám pochopím. To první se zdařilo, to druhé nikoliv. Po roce práce se mi zdá, že tu dobu a realizaci filmů před sebou vidím docela plasticky se vším, co ji tvořilo. A přece nemůžu říct, že jí rozumím víc, než když jsem se do svého úkolu pouštěl.

Resumé

The Historical Reception Method represents quite a new way of research, due to this fact it emerged to be very difficult to find any inspirational sources. Except for Daniel Růžicka's essay, which focuses on era of originating and realisation of Thirty cases of Major Zeman serie, there are no other works having a similar character – as well as essays focusing on Karel Steklý's artistic activities. In my opinion one part of artistic era of Karel Steklý was described in very details in this thesis, despite limits and faultiness. Number of answers were successfully found. I expected having the possibility to attain the precise picture of era and exact insight of originating of films referenced in this thesis by joining archive materials and memories of witnesses. I trusted to understand it better. The first thing succeed, the second did not manage to. After the year I think I can sight the era of 60's including everything which it was shaped with, but I can not still say I can understand it better than before I have started to work on this thesis.

Klíčová slova

historická recepce, film, československý film, historický film, režisér Karel Steklý, scénárista Jan Procházka, Filmová studia Barrandov, normalizace, historická veselohra, Karlštejnské vigilie, Slasti otce vlasti, Svatby pana Voka, Pan Vok odchází, Hra o královnu, dobový ohlas, dobový kontext, dramaturgické skupiny

Úvod

Důvodem, který mě přivedl k ne zcela typickému zadání diplomní práce, jejíž téma zasahuje jak do oboru vědy historické tak filmové, byl můj letitý zájem o filmové umění a (českou) filmovou tvorbu v konkrétním historickém kontextu. Přímou inspirací k volbě diplomního tématu byla má účast na semináři, který se věnoval dějinám filmu a dějinám ve filmu, vedeném Mgr. Šárochovou. Při společných diskusích jsme dospěli k názoru, že by nebylo nezajímavé, kdyby výstupem tohoto semináře byla i větší původní studie, která by svým rozsahem odpovídala diplomním požadavkům. Východiskem mého badatelského zájmu se po pečlivé úvaze stala historická veselohra scenáristy Jana Procházky a režiséra Karla Steklého z roku 1969 *Slasti otce vlasti*¹; jedná se o film relativně známý a v poslední době často reprízovaný, přesto badatelsky naprosto opomíjený. Mým prvotním záměrem bylo vytvořit srovnávací studii, jejímž metodickým i formálním předobrazem se staly stěžejní práce prof. Petra Čorneje², týkající se tzv. husitské trilogie režiséra Otakara Vávry a publikované v devadesátých letech v časopise *Illuminace*. Inspiroval jsem se rovněž obdobně pojatými studiemi v o něco mladším a populárněji podaném sborníku *Film a dějiny*³, který pod edičním vedením Petra Kopala vydalo Nakladatelství Lidové noviny. Mé bádání mělo směřovat na pole historického kontextu, obsaženého ve filmu *Slasti Otce vlasti*, tedy soustředit se ve výsledku na pohled tvůrců jednak na osobnost prince Karla Lucemburského, potomního českého krále a římského císaře Karla IV., jednak na dobu jeho mládí a zrání (tedy přibližně na třicátá léta 14. století). Záhy se bohužel projevilo, že takto pojato nevyhovuje dané téma ani rozsahu ani povaze a náročnosti diplomního úkolu, nehledě na to, že rostoucí počet podobně koncipovaných textů budil podezření z konjunkturalismu mé vlastní práce. Jako plnohodnotná náhrada se v tom okamžiku ukázalo použití nově definované metody takzvané historické recepce, která se zabývá nikoli věcným, uměleckým či technickým obsahem filmového díla, nýbrž způsobem jeho realizace jako konkrétního produktu. Historická filmová recepce tedy v

¹ Nadále v práci budu výhradně používat *Slasti otce vlasti* nikoli *Slasti Otce vlasti*. Vycházím tak z literárního scénáře i výrobního listu k filmu.

² Čornej, Petr: *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny. Illuminace*. 1995, roč. 7, č. 3, s. 13–43; č. 4, s. 43–75.

³ Kopal, Petr: *Film a dějiny*, NLN, Praha 2005.

nejširším slova smyslu nahlíží do kuchyně všech zúčastněných tvůrců a dalších subjektů (osob i institucí), které jakkoli vstoupily do konkrétní filmové tvorby i prezentace: „Ti, kdo se zabývají výzkumem recepce, zpravidla zkoumají síť vztahů mezi filmem či některou jeho složkou (např. hvězdou), přilehlými intertextovými poli jako např. cenzurou, propagací hvězd a recenzentskými ohlasy, kinematografickými praktikami jako např. filmovou produkcí, dominantními či alternativními ideologiemi v dané době.“ Sama historická recepce jediného filmu - *Slasti Otce vlasti* - bez vztahu přinejmenším k dalšímu dílu režiséra Steklého se však ukázala jako nedostatečná a svým způsobem samoúčelná. Rozšířil jsem proto svůj zájem o další tři filmy, přičemž jejich sjednocujícím prvkem byla jednak osoba režiséra Steklého, jednak žánr historické veselohry. To mi umožnilo nahlédnout umělecké i myšlenkové snažení konkrétního (značně kontroverzního) tvůrce v delším časovém horizontu. Základním odborným a metodickým zdrojem mé práce byla originální studie filmové teoretičky Barbary Klingerové *Konečná a nekonečná historie filmu (Rekonstruování minulosti v recepčních studiích)*, na níž navazují v českém badatelském prostředí pouze nečetné práce, opírající se alespoň okrajově či dílčím způsobem o metodu historické recepce.

Metodické východisko

Základním odborným a metodickým zdrojem mé práce je studie Barbary Klingerové Konečná a nekonečná historie filmu (Rekonstruování minulosti v recepčních studiích)⁴.

Je to metoda, která se naopak zabývá způsobem realizace daného projektu v době jeho vzniku, jakoby nahlíží přímo do kuchyně tvůrcům: „*Ti, kdo se zabývají výzkumem recepce, zpravidla zkoumají síť vztahů mezi filmem či některou jeho složkou (např. hvězdou), přílehlými intertextovými poli jako např. cenzurou, propagací hvězd a recenzentskými ohlasy, kinematografickými praktikami jako např. filmovou produkcí, dominantními či alternativními ideologiemi v dané době.*“⁵ Bylo však nutné si vytýčit širší komplexnější téma než jen jeden film a zároveň přitom najít nějakou ústřední jednotící myšlenku. Oba tyto problémy byly vyřešeny tím, že jsem se rozhodl metodou historické recepce zpracovat kromě Slastí otce vlasti další tři historické komedie režiséra Karla Steklého. Přišlo mi jako velmi zajímavé snažit se jeho umělecké i myšlenkové snažení nazřít v delším časovém horizontu.

Barbora Klingerová popisuje dva přístupy v oblasti výzkumu historických recepcí – metodu synchronní a diachronní. Ve svém případě jsem zvolil první variantu – synchronní oblast výzkumu: „*Primárně jde o veškeré praktiky související s filmovou produkcí, distribucí a předváděním, které utvářejí film do podoby, v jaké jej obecenstvo nakonec vidí.*“⁶ Jinými slovy badatelsky se snažit postihnout co nejširší záběr téměř všeho, co nějakým způsobem s filmem souvisí.

Badatel se proto musí snažit proniknout do tajů filmové produkce, snažit si tam zajistit příslušné materiály (produkční zprávy, výrobní listy, dlouhodobé koncepce či plány studia atd.) *Výzkum se zde může zaměřit na to, jak ekonomická struktura a výrobní praktiky určitého studia během specifického historického období pomáhají formovat filmový produkt.*⁷

⁴ Klingerová, Barbara: Konečná a nekonečná historie filmu in Nová filmová historie, Herrman a synové, Praha 2004, str. 87-112.

⁵ Klingerová, Barbara: Konečná a nekonečná historie filmu in Nová filmová historie, Herrman a synové, Praha 2004, str. 87.

⁶ Tamtéž str. 95.

⁷ Tamtéž.

Ve svém případě narážím na situaci toho, že náš filmový průmysl byl znárodněný a nefungovalo v něm klasické tržní prostředí a proto u nás byla docela neobvyklá situace. Tvůrci svým způsobem nemuseli primárně hledět na to, jestli jejich film FSB přinese zisk. To je případ i režiséra Karla Steklého, jeho poslední snímky byly divácky velmi neúspěšné a v kinech nevydělaly téměř žádné peníze, přesto mu bylo umožněno točit. Proč? Bylo to dáno ideologicky, Steklý byl komunista, jenž se přihlásil k normalizaci a bylo mu umožněno natáčet téměř cokoli a kdykoli.⁸ To neznámá, že film by nebyl u nás v 70. a 80. letech byznys, to jistě nemůžu tvrdit, nicméně o vzniku toho či onoho filmu rozhodovaly i jiné než jen ekonomické či umělecké kvality. Do popředí se dostávalo hledisko ideologické.

Do procesu produkce se výrazně promítá též filmová cenzura⁹, i na tu musíme brát na zřetel. O to více, že se pohybujeme v době normalizace. V našem případě se budeme zabývat i posudkovými řízeními, které v Československu při realizacích filmů probíhaly. Na čas byly dokonce ustanovovány IUR, které hodnotily náměty k filmům z vyložené ideologického hlediska.

Další oblastí, kterou bylo potřebné badatelsky zmapovat, byl samotný filmový štáb. Zde se přímo vybízí zpracovat *životopisy různých členů štábu, jejich komentáře a prohlášení vyjadřujících jejich světonázory.*¹⁰ V této práci budou nastíněny životní osudy dvou fundamentálních členů – režiséra Karla Steklého a scenáristy Jana Procházky. Pokusím se je charakterizovat jednak z hlediska jejich životních postojů, názorů a pochopitelně ten největší prostor jim bude věnován jako umělcům, i když se domnívám, že tyto dvě oblasti spolu více než úzce souvisejí a osobní život přímo ovlivňuje život umělecký.

Nedílnou součástí historické recepce musí být alespoň základní nastínění společenského a historického kontextu: *„Tato kategorie má postihnout řadu rozsáhlejších společenských procesů, které v souladu s kinematografickými praxemi a intertextovými zónami pomáhají filmům*

⁸ O tomto případu pojednáme dále.

⁹ Klingerová, Barbara: Konečná a nekonečná historie filmu in Nová filmová historie, Herrman a synové, Praha 2004, str. 95.

¹⁰ Tamtéž str. 97.

vytvářet významy.“¹¹ Vzhledem k tomu, že se v této práci budu pohybovat ve velmi neklidných a pozoruhodných momentech naší historie, ať už je to doba okolo Pražského jara 1968 nebo následná normalizace. Je opravdu navýsost důležité tomuto bodu věnovat náležitý prostor.

Určitý prostor musí být věnován recenzentské žurnalistice. Na tomto poli se budu zabývat filmovou kritikou objevující se v novinách a časopisech, ze *které se osvětlí kritické normy a vkus spadající do rámce estetických ideologií a společenských zájmů v daném historickém okamžiku, a tím prozrazuje velmi mnoho o podmínkách, které určují kulturní oběh filmu.*¹²

Tato vyřčená témata se de facto stala základním mustrem či osou mé práce. Každý jednotlivý bod jsem se snažil naplnit obsahem tak, aby práce působila co nejkomplexnějším dojmem. Přesto si uvědomuji, že zůstávají některá bílá nezodpovězená místa. Mezi ně můžeme zařadit filmovou distribuci nebo samotné filmové předvádění – plakáty a sdružená propagace, kterými jsem se vůbec nezabýval i z důvodu toho, že k nim není validní historický pramen. Bylo by hodně domýšlivé tvrdit, že jsem dal odpovědi na všechny otázky, kterými jsem se přímo zabýval. Bohužel jsem zjistil, že na některé důležité otázky z různých příčin už odpovědi dát nelze. Velkým zdrojem mých informací byly výpovědi pamětníků - a jak známo lidská paměť je milosrdná, avšak ne pro badatele. Tudíž je zjevné, že někdy mohli dát odpověď jen přímí účastníci, kteří si již nepamatují či pamatovat nechtějí. Dalším důležitým pramenem mého poznávání byly dokumenty uložené v Archivu FSB. Avšak ani tato instituce nebyla v některých momentech příliš spolehlivá, neboť se nepodařilo některé velmi důležité a cenné dokumenty zachovat a jsou nenávratně ztraceny.

¹¹ Tamtéž str. 99.

¹² Tamtéž 99.

Popis pramenů a literatury

Naprosto základní a zásadní prací je studie Barbary Klingerové, která vymezila další postup v této práci.¹³ Metodou historické recepce vzniklo nemnoho prací, proto je poměrně složité čerpat odněkud inspiraci, nicméně částečnou oporou se stala kniha Daniela Růžičky nazvaná *Major Zeman – propaganda nebo krimi?*¹⁴ Tato kniha se zabývá pozadím a okolnostmi vzniku tohoto neslavně slavného seriálu, tudíž formou zpracování se relativně blíží mé práci.

Badatel, jenž se rozhodne mapovat český film v 60. a 70. letech musí počítat s tím, že na toto dané období není zpracována žádná podstatná monografie jednak historická, ale dokonce neexistuje ani rozsáhlejší studie mapující český film. Tudíž musím konstatovat, že tato práce se opírá především o vlastní badatelský výzkum. Nicméně alespoň k danému tématu jsou k dispozici dílčí studie, které vycházejí průběžně především v časopise *Illuminate* a poskytly mi tak důležité a cenné informace.¹⁵

Zcela zásadní oporou mé práce se stal Archiv Barrandovských studií a. s., kam mi byl umožněn vstup a ještě jednou za to chci poděkovat archiváři Bc. Matěji Kadlecovi. Barrandovský archiv nabízí řadu pramenů především charakteru nevydaného, needitovaného. Jako badatel jsem zde měl k dispozici prameny k jednotlivým konkrétním sledovaným rokům, jako například porady vedení¹⁶, zprávy o činnosti DS, dramaturgické plány, rozborů hospodářské činnosti a mnohé další. Dalším zdrojem, který nabízel tento archiv, byly prameny vztahující se přímo k jednotlivým filmům, takže k dispozici jsou různé výrobní listy, produkční zprávy, literární scénáře a další.

Domníval jsem se, že další pramennou základnou se stane NFA. Bylo však nemilým zjištěním, že tento archiv mnoho pramenů badateli nenabízí. V podstatě jsou v NFA k dispozici jen filmové plakáty a k některým filmům

¹³ O inspiračních a metodologických zdrojích jsem diskutoval s doc. Ivanem Klimešem vedoucím Katedry filmových studií. Klimeš mi sdělil, že jedinou dostupnou prací na historickou recepci je studie Barbary Klingerové.

¹⁴ Růžička, Daniel: *Major Zeman – propaganda nebo krimi?*, Práh, Praha 2005.

¹⁵ Například - Bregant, Michal: *Abrakadabrantní proměny*, *Illuminate* 9, NFA, Praha č.2, str.161 -171. nebo Lukeš, Jan: *Pád, vzestup, nejistota* in *Illuminate*, NFA, Praha 1997, ročník 9., str. 53-79.

¹⁶ Například - Archiv Barrandov Studio a.s., *Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970*, Porady vedení FSB.

soubor novinových výstřižků.¹⁷ Dalším nemilým zjištěním se stalo, že Karel Steklý ani Jan Procházka nemají sestavený žádný fond, který by se týkal jejich pozůstalosti.

Je tudíž logické, že dalším pramenným zdrojem mé práce se stala orální historie. Vedl jsem na dané téma několik původních rozhovorů s pamětníky, kterými byli jednak rodinní příslušníci (Věra Líznerová Steklá, Lenka Procházková), dále spolupracovníci (produkční Jiří Zika, dramaturg Drahoslav Makovička, herec Jaromír Hanzlík atd.) Tato metoda je sice velice zajímavá a leckdy přímo obohacující, osvěžující a leccos osvětlující. Ale jak známo lidská paměť je milosrdná, takže některé otázky z různých důvodů zůstaly nezodpovězeny a nebo některé odpovědi jsou zabarveny a zkresleny svébytným úhlem pohledu vypovídajících protagonistů. Přes vědomá rizika tohoto způsobu získávání informací se právě touto cestou podařilo získat cenné informace. Podobně tomu je i u memoárové literatury, neboť v kapitole věnující se přímo životu Karla Steklého jsou jedním ze základních zdrojů poznání právě jeho paměti.¹⁸

¹⁷ Z mailu z 9. 10. s Jitkou Panznerovou, ved. odd. písemných archiválií NFA. Má otázka byla, které dostupné prameny mohou dát k badateli k prostudování. Co všechno máme k uvedeným filmům, najdete v publikacích Český hraný film IV (1961-1970) a Český hraný film V (1971-1980), které Národní filmový archiv vydal v letech 2004 a 2007, ale v podstatě se jedná pouze o filmové plakáty.

¹⁸ Steklý, Karel: Život v inkognitu, IQ, Praha 1999.

1. Nástin historického pozadí

1.1 Uvedení do děje

Tato práce se chce zabývat pozadím a okolnostmi vzniku čtyř filmů režiséra Karla Steklého. Dává si za cíl co nejkomplexněji a nejpodrobněji nazřít souvislosti, ve kterých ony filmy vznikaly. Tudíž je nutné zabývat se, alespoň ve zkratce či v jistých hrubých obrysech¹⁹, situací ve Filmovém studiu Barrandov či československém filmu dokonce kulturou v Československu obecně.

Filmy, o kterých pojednává tato práce mají vročení 1968 až 1980, spadají do doby značně zajímavé – Pražského jara 1968, srpna 1968 a následné celospolečenské normalizace. Tento dobový kontext pochopitelně zasáhl i do tvorby Karla Steklého – ať přímo či nepřímo, záměrně či nezáměrně, ale pochopitelně zasáhl. Například natáčení *Slastí otce vlasti* bylo kvůli vstupu vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968 na několik dnů přerušeno a film Hroch z roku 1973 je velmi nezdařilým pokusem o satiru na Pražské jaro 1968.²⁰

Cílem této kapitoly není přesné vysledování momentu toho, kdy si společnost uvědomila chyby a zločiny napáchané v 50. letech, spíše chce na několika konkrétních případech ukázat postupné uvolňování a vymaňování se ze služeb schematismu a oslavy budovatelství v Československém filmu. */ když ohled na mocenský tlak znemožňoval vyslovit se k této otázce bez zábran, kritické zkoumání praxe socialismu se přesto ocitlo v centru pozornosti (...).*²¹

Zkusím náladu rozpoložení myšlení některých filmařů ukázat na dvou konkrétních případech dvou filmů, které vznikly hluboko před Pražským jarem 1968.²² Jedná se o filmy *Případ Barnabáš Kos* a *O slavnosti a hostech*. *Případ Barnabáš Kos* je film slovenské provenience z roku 1964 režiséra Petera Solana v hlavní roli s Josefem Kemrem. Je to alegorie o neschopném trianglistovi, který splňuje všechny atributy outsiderství, ovšem jednoho dne je

19 Nejedná se o podrobnou analýzu československého filmu 60. a 70. let, je to jen náčrt v hrubých obrysech bez aspirace na podrobnější popis.

20 Rozbor těchto filmů bude v další části diplomové práce.

21 Žalman, Jan: *Umlčený film*, Kma, Praha 2008, str. 41.

22 Filmů, jenž tepaly nešvary tehdejší současnosti by se samozřejmě dalo uvést více například: *Až přijde kocour*-Vojtěch Jasný, *Postava k podpírání* -Pavel Juráček, *Návrat ztraceného syna*, *Každý den Odvahu*-Evald Schorm, *Nikdo se nebude smát*-Hynek Bočan, *Kristové roky*-Juraj Jakubisko a mnohé další

povýšen do funkce ředitele orchestru. My v příběhu filmu můžeme sledovat jak náhlý a zejména nezasloužený mocenský vzestup mění charakter člověka. Je zcela zřejmé, že Peter Solan tímto filmem míří na praktiky, které se odehrávaly v komunistickém Československu. Je to jednoznačná kritika režimu, kdy v jeho čele může stát naprosto neschopný ale kádrově čistý člověk – že by autoři mysleli i na prezidenta Antonína Novotného? Pojdme ještě lehce nahlédnout do děje filmu. Jakmile Barnabáš Kos získá potřebnou a bohužel ničím neodůvodněnou sebedůvěru, procházejí mu i zjevné chyby, jichž se při občasné hře v orchestru dopouští, a trianl prosadí jako nejdůležitější nástroj celého orchestru. Vrchol absurdity v počínání Barnabáše Kose přichází v momentu, když umluví jednoho skladatele, aby zkomponoval skladbu pro trianl a orchestr.

Film *O slavnosti a hostech* je jedním z nejproslulejších filmů provádějících kritiku totality mechanismu jejího utváření. Film natočil režisér Jan Němec v roce 1965. Jedná se o přesnou analýzu zla, ze které mrazí dodnes. *Malá společnost se vypraví na „výlet do přírody“, který pokračuje improvizovanou „snídání v trávě“. Znenadání je při ní překvapí hlouček „aktivistů“ a vystaví je nejprve slovním a pak i fyzickým atakům. Když se už už schyluje k brachiální „pacifikaci“, přichází „hostitel“ (Ivan Vyskočil). Vůdce aktivistů Rudolfa (Jan Klusák) otcovsky vyplísí, přiměje ho k omluvě a všichni jsou pak pozváni k dekorativní „hostině“ na břehu jezera. Chybí jediný z výletníků - mlčenlivý host (Evald Schorm). Vynucená jednota je narušena, štvance na odpadlíka může začít... „O slavnosti a hostech Novotného tak rozčílilo, že prý šplhal tři metry vysoko,“ vzpomínal ještě po letech Jan Němec. I ne příliš důvtipný prezident socialistické republiky rozpoznal čeho a koho je film perzifláží, přestože pracuje s rafinovanou obrazností, která má každý jednoduchý výklad. Možná nejvíc pobouřila vnější fyzická podobnost Ivana Vyskočila s proletářským vůdcem V. I. Leninem a skrytě ironická herecká účast mnoha dalších osobností pražské intelektuální elity. Ale vyprázdňené repliky, které jim autoři vložili do úst, zazněly proto tak hrozivě, že film jako by sugeroval, že za sebeinteligentnější a dobromyslnější tváří se*

*může skrývat nejkrutější deviace. Že nejnicotnější hovor může vést k obludným konsekvencím.*²³

Filmy Případ Barnabáš Kos a O slavnosti a hostech nemůžeme srovnávat formálně. Po stránce estetické a umělecké oba filmy patří absolutně do jiného pojetí filmařského řemesla. *Barnabáš Kos je ještě poplatný již překonané poetice předchozího desetiletí, popisné doslovnosti a inscenační starosvětskosti, jakou známe i u českých, jinak určitě pozoruhodných filmů jako Tři přání nebo Zde jsou lvi.*²⁴ Kdežto O slavnosti a hostech se svou filosofií hlásí již k počínající Nové vlně československého filmu, která startuje zhruba v polovině 60. let. Obecně můžeme říci, že česká nová vlna stojí za kritikou společnosti, byla to právě ona, která změnila podobu českého filmu, *kdy film se stává aktivní součástí nejen kulturní obnovy (....) převážná část filmařů (nové vlny pozn. P. F.) sdílela stejné pracovní zázemí, tematické zájmy a úsilí vyhnout se vzorcům socialistického realismu.*²⁵

Nutno říci, že Karel Steklý k nové vlně nepatřil a potažmo ke kritikům společnosti (alespoň na filmovém plátně)²⁶. Žádný z jeho filmů se kriticky nevyjadřoval k poměrům v Československu.²⁷ Byl generačně někde zcela jinde – ročník narození 1903 už toho může být důkazem, naproti tomu tvůrci Nové vlny se vesměs narodili po roce 1930, je tedy logické, že Steklého nazírání na svět bylo zcela odlišné. Rozhodně věk nemůžeme brát za jedinou bernou minci této úvahy, poněvadž například Otakar Vávra narozený v roce 1911 svými filmy ze šedesátých let, jakými jsou Romance pro křídlovku a Kladivo na čarodějnice, do koncepce Nové vlny jednoznačně zapadají.²⁸ Ale Karel Steklý byl jiného filmařského založení, je naprosto signifikantní, že jeho tvorba se hlásí k filmům první republiky, kde se filmařsky profiloval a

23 Český hraný film 1961-1970, NFA, Praha 2004, str. 357.

24 Beseda s dramaturgem Albertem Marenčínem na Festivalu nad řekou v Písku v srpnu 2009. Festival nad řekou věnoval slovenskému filmu 60. let celou sekci, v níž mimo jiné uvedl právě Případ Barnabáše Kose.

25 Bordwell, D., Thompsonová, K.: Dějiny filmu, Lidové noviny, Praha 2007, str. 477-479.

26 Dokonce nevíme, co si o nové vlně myslel. Vedl jsem na toto téma rozhovor s jeho manželkou architektkou Věrou Líznerovou-Steklou a bohužel my nebyla schopná na mé otázky týkající se nové vlny odpovědět.

27 V 60. letech dokonce zažívá nebývalé přerušení své tvůrčí činnosti, kdy od roku 1963 do roku 1968 vůbec netočí. Filmařskou kariéru oprašuje až filmem Slasti otce vlasti. Toto téma bude opět podrobněji rozvedeno v dalších kapitolách.

28 Nechci, aby to vyznělo jako morální atak vůči Steklému a naopak glorifikace Vávry. Je to jen pouhé konstatování bez hodnotícího soudu.

etabloval. Vezměme v potaz velké množství dialogů přítomných ve Steklého filmech, rovněž tematikou, rychlým natáčením, oblibou natáčení v ateliéru - tím vším jakoby stále patřil do období 30. let.²⁹

1.2 Předjaří jara 1968 ve FSB

Nemůžeme však jednoznačně prohlásit, že by situace ve FSB na začátku 60. let byla pro tvůrce, kteří se chtěli kriticky vyjadřovat k současnosti, zvláště pozitivně nakloněna. Rovněž platí, že ze začátku 60. let a v jejich polovině byli tvůrci, jenž otevřeně prezentovali své názory, spíše v menšině. Pro umělce je nicméně velmi důležité mít absolutní myšlenkovou svobodu a nezávislost.

Tyto dvě nutné podmínky pro vznik skutečného umění na začátku 60. let na Barrandově rozhodně nebyly. Zaprvé platila cenzura. A za druhé máme k dispozici elaborát, který se jmenuje *Úloha filmu v současné etapě naší socialistické kinematografie* a je datován k roku 1962. Není nikým podepsán, přesto má charakter směrnice a pravděpodobně vychází přímo od ÚV KSČ. Tato zpráva vyjmenovává úspěchy a neúspěchy současné kinematografie a dává umělcům jasná nařízení, jak má vypadat jejich tvorba a jaké náměty mají řešit: „*filmová tvorba a filmoví umělci jsou povoláni k tomu, aby pomáhali straně a pracujícím lidem k výstavbě komunismu, za nového člověka, pro něhož se práce o společnost stala hlavním smyslem života, za bohatého člověka s myšlenkovým i citovým životem, družného kolektivního, za člověka s hlubokou láskou s hlubokou láskou k vlasti i soudružským smyslem pro proletářský internacionalismus*“.³⁰ Z jiného úhlu pohledu ona zpráva nezapře autentický kontext, poněvadž jednoznačně odkazuje na politiku Nikity Chruščova, když se můžeme dočíst, že je nutné, *aby se naši tvůrčí pracovníci vyrovnali s obdobím kultu osobnosti a dogmatismu*.³¹ Přesto je vyznění tohoto dokumentu zcela jednoznačné a některé jeho závěry nahlížené prizmatem dnešní doby jsou absolutně zavádějící: „*v cestě za moderním filmem bude tedy u socialistického umělce hlavním kompasem jeho vědecký světový názor, ten sice nenahradí talent, avšak ani největší talent nedospěje bez*

29 Tuto domněnku potvrdili i spolupracovníci Karla Steklého – produkční Jiří Zíka a dramaturg dr. Drahošlav Makovička

30 Tamtéž str. 2.

31 Tamtéž str. 4.

vědeckého světového názoru ke skutečnému socialistickému umění (...) strana je přesvědčena, že naši tvůrci mají dost talentu k vytváření pravdivých a umělecky silných filmů, které našemu lidu budou pomáhat v úsilí o vybudování komunistické společnosti.³²

Zřejmě tento dokument zapůsobil výrazněji, než měl, respektive než zamýšlel, a my právě od 12. sjezdu KSČ z roku 1962 sledujeme v naší kinematografii jednoznačný kvalitativní posun.³³ Připomeňme si filmy z přechodí kapitoly – všechny vznikly po roce 1962! 12. sjezd se nevzdal budování socialismu, jeho závěry byly jasné, nicméně byl zjevením a my od této chvíle můžeme pozorovat v československém filmu jistý volnomyšlenkový étos, jenž byl jistě ovlivněn i částečným zrušením cenzury v roce 1963.

Vskutku se zanedlouho mělo začít blýskat na lepší časy. Jednoznačným pozitivním činem je založení sdružení FITES. Tato organizace zahýbala se stojatými vodami socialistických řek v oblasti filmového umění a my můžeme konstatovat, že byla velmi důležitou složkou v předjaří roku 1968. 30. listopadu 1965 se konal ustavující sjezd FITES (Svaz československých filmových a televizních umělců), mezi jeho zakladatele patřili reformní komunisté nebo dokonce nestraníci. Založení FITES bylo důkazem nastupující uvolněnější nálady ve společnosti ale především uvnitř samotné KSČ.³⁴ Ovšem vznik FITES se prozatím ukázal jen jako vyhranou bitvou nikoliv válkou. Soupeřem o vlastní přežití se stala právě KSČ. *Neboť konflikty FITES kontra moc byly v samém zárodku vzniku samostatného svazu, výběrové organizace filmové a televizní tvorby. Řečeno slovy režiséra Elmara Klose: „FITES bylo nežádoucí dítě režimu.“*³⁵ Předsedou byl zvolen režisér Martin Frič.

Zpětně jako zásadní se jeví kritéria za jakých podmínek se umělec mohl stát členem. Hlavním kritériem už neměla být stranická legitimace ale umělecká kvalita bez ohledu na členství v KSČ. *Řádným členem svazu se*

32 Tamtéž str. 5

33 Československé filmy začaly sbírat mezinárodní ocenění viz. Až přijde kocour v Cannes získal zvláštní cenu poroty, Zlatá reneta v San Sebastianu získala cenu Zlatá mušle, ale oceňované byly i další filmy.

34 Cysařová, Jarmila: FITES a moc, ÚSD AV ČR, Praha 1997.

35 Tamtéž str. 143.

*může stát každý čs. umělec a tvůrčí pracovník, podílející se rozhodujícím způsobem na vzniku filmových děl nebo televizních programů, jakož i významní teoretici, pedagogové a kritici v oblasti filmu a televize. Podmínkou pro získání členství je nadprůměrná kvalita uskutečněných uměleckých prací nebo dlouhodobá záslužná tvůrčí činnost, která skýtá záruku, že členství žadatele bude pro práci svazu přínosem.*³⁶ FITES tedy již svými stanovami provedl posun a de facto kritiku elaborátu *Úloha filmu v současné etapě naší socialistické kinematografie*, kde, jak již bylo zmíněno, není talent tvůrců tím nejpodstatnějším kritériem. Že to FITES myslí vážně, se dozvíme z Referátu na 1. sjezd FITES v roce 1965³⁷: *bez talentů a bez přesného vědění o jejich specifice nelze v umění nic podnikat.*³⁸

FITES chtěl za každou cenu podporovat progresivní filmovou a televizní tvorbu a tak spory s ÚV KSČ byly na denním pořádku. Avšak přesto se stal ostrůvkem svobody a oporou umělců, kterým byla od roku 1966 udělována cena Trilobit za mimořádný počín v oblasti audiovize.

Pomalu se dostávám do roku 1967 a ke IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, který je již po dlouhá léta označován jako přímá cesta k Pražskému jaru 1968. Nebudu na tomto místě analyzovat přesné dění sjezdu, to pro mě není v tento moment podstatné. Vyjdu z jeho závěrů, ty jsou jednoznačné: 1. byla provedena kritika stalinismu, která byla označena jako tragická zkušenost bránící dalšímu rozvoji, 2. bylo požadováno úplné zrušení cenzury a s tím se ruku v ruce hovořilo o svobodě a autonomii kultury.

V předsednictvu ÚV KSČ sjezd spisovatelů způsobil poprask a horečná jednání, jejímž výsledkem bylo rozhodnutí z 19. září 1967, v němž se rozhodlo potrestat hlavní představitele sjezdu jako například Ivana Klímu, Pavla Kohouta a Jana Procházku, se kterým bylo zahájeno disciplinární řízení.³⁹ Dalším krokem proti spisovatelům byl zákaz vydávání Literárních novin. V této situaci vystoupilo se svým prohlášením i vedení FITES, které

³⁶ Tamtéž str. 144.

³⁷ Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1965, Referát na 1. sjezd FITES.

³⁸ Tamtéž str. 9.

³⁹ Postavou Jana Procházky se budeme zabývat v další části práce. Jeho osobnost je pro nás enormně zajímavá, neboť je spoluautorem dvou filmů Karla Steklého. Je nutné se s Janem Procházkou blíže seznámit, neboť jeho osud patří k nejsmutnějším osudům mezi českými umělci.

postupy ÚV KSČ odsoudilo. 21. října vydalo prohlášení, v němž současný vývoj v kultuře označilo za vážné ohrožení umělecké tvorby. Ke stanovisku Ústředního výboru strany se postavilo odmítavě, *principy tvůrčí svobody se dostaly do ostrého rozporu s netrpělivostí autoritativních rozhodnutí, zdá se, že tím skončilo období dialogu.*⁴⁰

1.3 Naděje jménem Pražské jaro 1968

Jako živá voda působila na umělce polednová politika roku 1968. Nechám stranou hodnotící soudy, jestli všechny změny, které dělalo křídlo vedené Alexanderem Dubčekem, byly správné, v některých případech dokonce zamýšlené – Dubček sám byl pravděpodobně šíří svobody a volnosti, které si vydobyla média, dokonce zaskočen. Dnešní pohled na tzv. Osmášedesátníky může být i velmi kritický, ale stejný osud potkává rovněž protagonisty listopadu 1989 a je víceméně logickým důsledkem. Tato práce není politologická analýza, takže nemá aspiraci pokoušet se o podrobnější analýzu Pražského jara 1968.⁴¹

Držme se pokud možno umění, filmu a studia Barrandov zasazeného do souvislostí roku 1968. Stvrzením, že po zimě snad přijde jaro a že ve společnosti opravdu začíná něco tát, byl článek Josefa Smrkovského napsaný a uveřejněný v lednu 1968 v deníku Práce: *„neslibovat nespílitelné, říkat národu pravdu, ať je příjemná nebo ne (...) dát do pořádku vztahy mezi dělnickou třídou a inteligencí, vztahy k studentům a mladé generaci vůbec, k umělcům, spisovatelům atd.*⁴² Hned následujícího dne blahopřál FITES Alexanderu Dubčekovi, nedávno zvolenému generálnímu tajemníkovi, k narozeninám. S blahopřáním byla připojena žádost, aby v zájmu obnovení pravdivosti a vzájemné důvěry odstranilo cenzurní zákazy týkající se několika

40 Národní archiv, Svaz československých filmových a televizních tvůrců (1967-1970), sjezdy, konference

41 Velice zajímavým svědectvím situace jara 1968 je dokument Spříznění volbou režiséra Karla Vachka. Tento dokumentární film, který zachycuje zejména atmosféru politicky vzrušujícího období od 14. do 30. března 1968, kdy abdikoval Antonín Novotný z funkce prezidenta republiky a kdy pak 30. března 1968 byl zvolen prezidentem Československé socialistické republiky armádní generál Ludvík Svoboda

42 Smrkovský Josef: Oč dnes jde?, Práce, 21. ledna 1968, s. 1.

filmů jako například Sedmikrásek Věry Chytilové nebo O slavnosti a hostech Jana Němce⁴³

Již ve všeobecném nadšení byla 4. března 1968 zrušena cenzura, další výhrou reformního křídla bylo odvolání Antonína Novotného 21. března 1968. Bylo slíbeno, že začne revize politických procesů, tentokrát nejen procesů s komunisty. Národním shromážděním byl přijat zákon o soudní rehabilitaci.

Demokratizační proces se rozjel naplno. Byl ustanoven Klub politických vězňů – K 231⁴⁴, když se koncem března na Slovanském ostrově v Praze sešlo přes 2000 bývalých vězňů. Smyslem vzniku této organizace byla plná rehabilitace jejich členů. Dále jmenuji Klub angažovaných nestraníků (KAN) a také obnovení činnosti Junáka.

S vlnou nadšení a demokratizace bylo při poradě ředitele FSB 24. března 1968 ředitelem barrandovských studií Vlastimilem Harnachem oznámeno, že na Barrandově oficiálně ruší cenzuru. Dále neměly být prováděny předběžné kontroly filmů maximálně s omezením na bezpečnostní ohledy republiky (především vojenské záležitosti). Odpovědnost za filmy nesly dále jen tvůrčí skupiny.⁴⁵

6. května se sešla ve Filmovém klubu v Praze schůze zástupců tvůrčích svazů (spisovatelé, dramatičtí a rozhlasoví umělci, členové FITES, výtvarníci, hudebníci...). Výsledkem bylo ustanovení Koordinačního výboru tvůrčích svazů. (KVTS)⁴⁶ Výstupem byla společná dohoda, ve které se zástupci jednotlivých svazů zavázali bránit reformní proud a podílet se na správě věcí veřejných.⁴⁷ Do čela KVTS byl zvolen režisér Ladislav Helge, který v předchozím roce natočil film Stud, jenž se velmi ostře vyjadřoval na adresu komunistických funkcionářů, proto není divu, že bylo jeho uvedení do kin dokonce zpožděno.

Pozitivní úlohu KVTS sehrál hned o několik dní později, kdy byl Dubčekovi adresován dopis vyjadřující jemu podporu, *komunisté i nestraníci v*

43 Národní archiv, Dopis FITES Dubčekovi., fond 07/15, sv. 17, a.j. 169.

44 K 231 podle zákona z roku 1948, který hovořil o ochraně lidově demokratické republiky a na základě jeho působnosti byly v následující letech uvězněny tisíce lidí.

45 Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Barrandov historie, rok 1968, Porady vedení FSB.

46 Cysařová Jarmila: Koordinační výbor, tvůrčí svazy a moc 1968-1972, USD AV ČR, Praha 1968, str. 6.

47 Tamtéž.

*tvůrčích svazech sledují s velkými sympatiemi všechny pozitivní kroky, které od lednového pléna komunistická strana učinila. Nehtějí však být pouhými pozorovateli, ale aktivními účastníky.*⁴⁸

1.4 Karel Steklý a Pražské jaro 1968

Otázka, která se přímo nabízí, je co Karel Steklý a Pražské jaro 1968? Bylo by velice jednoduché jej jednoznačně odsoudit za normalizační trilogii v čele s Hrochem zesměšňujícím právě Pražské jaro. Bylo by až příliš schematické říci o něm, že kolaboroval s režimem a že byl tupý nadutý normalizační kádr.⁴⁹ Ale situace se jeví jako poněkud složitější, jedna věc je jasná – Karel Steklý rozhodně nebyl hlupákem, jednoznačně nezapadá do „poetiky“ a charakteristiky normalizovaného soudruha, který stěží ovládal čtení a psaní, ale donášel na kolegy a měl dostatečně rudou knížku. O Karlu Steklém víme, že měl například velký zájem o umění, dějiny kultury a například výtvarník Dimitrij Kadrnožka⁵⁰, o něm hovoří jako: „jemném člověku s velmi vybraným vkusem pro umění.“ Po diskusích a rozhovorech se Steklého tvůrci a spolupracovníky, ale i ostatními lidmi z Barrandova se pohled na Steklého může malinko posunout jinam, než je současný společenský trend, ten je k němu velmi kritický a málem se o něm vyjadřuje jako o ďáblu. Nicméně najít toho „pravého“ Karla Steklého, vypátrat, co si ve skutečnosti myslel, jaký byl, je úkol velmi nelehký a domnívám, že patrně nebude nikdy zcela objasnitelný.⁵¹

Karel Steklý byl asi hodně komplikovanou bytostí a nebylo jednoduché s ním vždy vyjít, byl to zapřísáhlý ironik a věčný anarchista.⁵² Jeho komplikovanost a smysl pro ironii chci doložit na dvou příkladech na filmech Hroch a Pan Vok odchází. O Hrochovi tedy víme, že zesměšňoval Pražské jaro a pokoušel se o „legraci“ především z Dubčka, ale také ze spisovatele

48 NA, fond 07/15, sv. 17, Dopis KVTS A. Dubčekovi.

49 Podobně jednoznačné odsouzení provedl Petr Koura v MF Dnes ve článku Příběh nejhoršího filmu.

⁵⁰ Z rozhovoru s Dimitrijem Kadrnožkou – říjen 2009.

51 Jako ilustrativní mohou posloužit rozhovory s historikem Pavlem Taussigem a bývalým pracovníkem časopisu Film a doby Pavlem Borowiecem. Pavel Taussig označil Steklého jako bezcharakterního člověka, který udával a systematicky ničil kolegy z Barrandova. Zcela jiný názor projevil Pavel Borowiec, který odmítl, že by Steklý někoho udával či dokonce na někoho donášel.

52 Viz jeho „životopis“ Život v inkognitu, kde s ironickým nadhledem dokáže glosovat své životní zážitky.

Pavla Kohouta a i dalších protagonistů reformního pokusu. Dnes je tento film vnímán jako svatokrádež a je označován za nejhorší film v dějinách naší kinematografie. Hroch je opravdu špatný film, ve kterém nefunguje téměř nic – trapný, bez humoru, špatné herecké výkony, hanebný děj atd. Je jasné, že měl posloužit nově nastupující všespolečenské normalizaci. Představitelé režimu si od něj mohli částečně slibovat „jednoznačné“ vyrovnaní si účtů s osmašedesátníky, kteří v Hrochovi měli být ukázáni v „pravém světle“ jako oportunisté a zvrhlí bezcharakterní lidé. Ale na druhou stranu nedělejme z Hrocha víc, než čím ve skutečnosti je, vždyť ve své podstatě jsou daleko horší díla, jako je 30 případů majora Zemana. Když vezmu v potaz, jakým způsobem se tvůrci majora Zemana zhostili kupříkladu roku 1948 nebo 1968, pak nemůže být pochyb o tom, které dílo je jednoznačným propagandistickým sluhou s jasným propagandistickým účelem.⁵³ S jistou mírou tolerance se dá Hroch chápat *jako pokus o legraci který nevyšel*, jako satira, která byla od samotného začátku odsouzena k nezdaru.⁵⁴ Jistě satira na samé hraně vkusu a únosnosti a někdy dokonce za ní. Otázka je, zdali máme právo dělat si z roku 1968 legraci? Máme to právo my dnes žijící ve svobodné době? Měl to právo Karel Steklý? Ke všemu v nastupující normalizaci? A nemohli mu třeba jen vadit a provokovat jej lidi lépe řečeno komunisté, ze kterých rázem jako mrsknutím bičem se roce 1968 stali největší reformátoři? Těžko říci, v tento moment nám chybí jakékoli prameny, o které by se tyto úvahy daly opřít. Ze slov dramaturga Dr. Drahoslava Makovičky vyplývá to, že Karel Steklý v Pražské jaro nevěřil.⁵⁵

Před sebou máme člověka, který nevěřil v reformní politiku roku 1968 a ještě ji ve svém filmu ztrapňuje. Takže bychom si mohli myslet, že uchopit postavu Karla Steklého by už neměl být problém. Ale jak již bylo napsáno, režisér Steklý je těžko uchopitelný a neustále pod slupkou neprostupné inkognity. Jako druhý příklad bude uveden film Pan Vok odchází z roku 1979. Při studiu archivních barrandovských materiálů vyplynulo, že film měl určité

53 Otázkou, jestli je 30 případů majora Zemana propagandou nebo krimi se zabýval Daniel Růžička ve své knize *Major Zeman, propaganda nebo krimi?*, Práh, Praha 2005. Autor tam dochází k jednoznačným závěrům, kdy 30 případů majora Zemana vidí jako záměrnou propagandu.

54 V podobném duchu o Hrochovi hovořil dramaturg Dr. Drahoslav Makovička

55 Rozhovor vedený s dr. Drahoslavem Makovičkou v září 2009.

schvalovací problémy.⁵⁶ Ústřednímu dramaturgovi Ludvíkovi Tomanovi⁵⁷ se nelíbily některé dialogy, které Steklý musel nakonec přepracovat. Prvním z nich je citát z Machiavelliho, týkající se pobytu cizích vojsk na našem území. Další vystřiženou replikou byla reakce na vpád pasovských vojsk, kdy ve scénáři bylo původně: „já jsem je sem nezval“, tato replika musela být nahrazena: „komu mám co radit“. Je nepochybné, že tyto citáty byly cíleny jako narážka na vstup vojsk Varšavské smlouvy ze srpna roku 1968, případně dokonce onoho neslavného „Zvacího dopisu“. Z dopisu Steklého Tomanovi vyplývá značná zlost a nabroušenost směrem k neslavně proslulému a nebezpečnému ústřednímu dramaturgovi a s tím spojená i odvaha, protože Steklý volí na jeho adresu poměrně ostrá slova: „*Kdo nezná principy tvorby, sotva projeví humorný smysl pro historickou bižuterii. Jako bývalý zástupce různých půjčoven jsem sjezdil celou Moravu a vím co diváka přitahuje. Dobrý děj a oblíbení herci. Do kina se nechodí na titulky. Konečně jaképak cavyky s titulkem. Za chvíli po nás neštěkne ani pes. (...)*“⁵⁸

Karel Steklý v průběhu 70. let natočí kromě Hrocha další dva normalizační filmy – Za volantem nepřítel (podle námětu Miroslava Müllera vedoucího kulturního oddělení ÚV KSČ) a Tam, kde hnízdí čápi. A situaci tím badateli dnešní doby nijak neusnadnil. Ba právě naopak, protože otázek, na které je těžké dát jednoznačné odpovědi, se vyskytuje více než dost. Proč ty filmy natočil? Točil je s entuziasmem, nebo z donucení? Byl si vědom toho, že jsou umělecky špatné?

56 Archiv Barrandov Studio a. s., sbírka scénářů, film Pan Vok odchází – dopis Steklého Tomanovi, dopis dramaturgické skupiny Tomanovi

57 Ludvíkovi Tomanovi bude věnována samostatná kapitola.

58 Karel Steklý nechtěl být uveden v titulcích, protože cítil, že vystřižením scén, je jeho film zmetek nehodný podpisu.

2. Barrandov a počátek normalizace

2.1 Začátek doby temna

Je zajímavé pozorovat, jak se projevila okupace naší země vojsky Varšavské smlouvy ve FSB. Vycházím z premisy, že v politické a společenské situaci nastaly změny prakticky okamžitě. Nikoliv tak ve filmových studiích na Barrandově, tam bourání reformního pokusu začalo až později. Zaprvé přípravy a natáčení filmů neberou ohled na přesuny vojsk, tudíž začaly dávno předtím, než přejely první tanky naše hranice⁵⁹ a za druhé můžeme vycházet z Dramaturgického plánu na rok 1969, ve kterém jasně stojí: *„Přes složité politické události, které se odehrály v roce 1968, se našim tvůrčím skupinám podařilo připravit dramaturgický plán, který jak myšlenkově tak umělecky se zdarem navazuje na úspěšnou tradici minulých let. Jde o plán společensky angažovaný ve smyslu polednové stranické politiky, plán usilující o posílení socialismu s lidskou tváří.“*⁶⁰

Paradoxní je, že konec roku 1968 a rok 1969 jsou svým způsobem nejliberálnějším obdobím barrandovského studia. Točily se filmy, které by za normálních okolností neměly šanci vzniknout a to ani v případě demokratizačního obrodného procesu. Jmenujme filmy jako je Ucho, Skřivánci na niti, Zabitá neděle a další. Ony zmíněné filmy se pochopitelně velmi ostře vyjadřovaly směrem ke komunistickému establishmentu a po vítězství normalizačního křídla uvnitř FSB putovaly do trezoru. Přesto mohly vzniknout, jak je to možné? Odpověď nabízí dramaturg Drahoslav Makovička, který o roku 1969 hovoří jako o *poslední šanci něco pořádného udělat před tím, než definitivně spadne klec*⁶¹

Ta měla spadnout zanedlouho, 17. dubna 1969 skončil ve funkci prvního tajemníka Alexander Dubček a nahradil jej Gustáv Husák, který nenechal nikoho na pochybách, že cesta, po které se vydal, je jednoznačně

59 Jako příklad může posloužit film Juraje Herze Spalovač mrtvol, jehož natáčení přerušil srpen 1968. Přesto i za nepříznivé politické situace byl dokončen. Otázka jiná je, že záhy poté byl na 20 let umístěn do trezoru.

60 Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán FSB na rok 1968, str. 2.

61 Z rozhovoru s Drahoslavem Makovičkou ze září 2009.

prosovětská. Jako hodně hořká symfonie zní proto článek publicisty Jiřího Lederera, který se na stránkách publicistického časopisu Reportér⁶² zamýšlí nad tím, že *novému prvnímu muži KSČ je nutno dát čas, že teprve jeho budoucí činy ukážou, co vlastně dubnové plénum znamenalo.*⁶³ Za několik týdnů byl však Reportér zakázán a Jiří Lederer dokonce uvězněn.⁶⁴ Veřejnost ale vskutku zpočátku do Husáka vkládala jisté naděje, že například vše z reformního pokusu nebude zapomenuto, bohužel tato očekávání se ukázala jako planá a my dnes již můžeme v klidu konstatovat, že Husák měl hned od začátku jasno, jakým směrem se jeho politika bude ubírat. Opravdu již první Husákův projev po zvolení nám jasně napovídá, text měl název „Vylvést stranu a stát z krizové situace“, v něm bylo jednoznačně vyřčeno, že *je nutné normalizovat poměry v jednotlivých složkách československé společnosti.*⁶⁵ Stranou nemá stát ani československý film!

„Normalizace“ poměrů ve filmu započala odvoláním ředitele československého filmu Aloise Poledňáka a jmenováním prověřeného kádra doktora Jiřího Purše, stalo se tak 23. září 1969. Již ve jmenovacím projevu Purš nastínil svou „vizi“ dalšího směřování FSB: *„Při příležitosti nástupu do vedoucí funkce Čs. filmu pokládám za povinnost sdělit, že považuji za svůj hlavní úkol přispět k tomu, aby naše kinematografie plnila opět základní úkol, který jí byl dán do vínku znárodňovacím dekretem, to jest aby sloužila především našemu pracujícimu lidu. Budu proto vycházet z kulturní politiky, kterou určuje nové vedení KSČ v čele se soudruhem Gustávem Husákem. Znamená to v oblasti tvorby zaměřit se na problémy našich současníků i závažných událostí našich národů, dělnického hnutí a komunistického hnutí.*⁶⁶ Zanedlouho se mělo v praxi ukázat, co tato kostrbatě znějící slova měla přesně znamenat, tzn. jaké filmy, jací filmaři měli dostat zelenou a co naopak mělo zažít pád na smetiště dějin. Domnívám se, že bude dobré si to ukázat na konkrétních příkladech, za které nám poslouží dva filmy - zakázaná

62 Reportér – časopis zabývající se politikou, jehož znovuvydávání přineslo Pražské jaro.

63 Lederer Jiří: in Reportér, 1969, 4. ročník, 10. číslo.

64 Jiří Lederer byl významný český novinář a publicista, v době normalizace velmi aktivní v disentu. Za svůj protikomunistický postoj byl dokonce několikrát vězněn. V roce 1980 odchází do SRN, kde již za 3 roky umírá. Nejznámějším Ledererovým počinem je jeho kniha o Janu Palachovi – Zpráva o životě, činu a smrti českého studenta.

65 18. 4. 1969 byl projev vytištěn v denících Rudé právo a Práce.

66 Purš, Jiří: in Poslání socialistického filmu, Československý filmový ústav, Praha 1981. Jedná se o knihu projevů a statí pozn. P.F.

Archa bláznů a Stranou protěžovaný Klíč. Jsou to dva filmy, u kterých byly písemné prameny relativně štedré a já tedy můžu nahlédnout za oponu schvalovacího procesu. Podrobnější rozbor bude uveden v dalším textu.

Čistka se samozřejmě dotkla přímo i barrandovských studií, a tak 30. listopadu byli odvoláni ředitel Vlastimil Harnach a ústřední dramaturg F. B. Kunc. Po krátké epizodě Jaroslava Štastného⁶⁷ ve vedení FSB se u kormidla barrandovských studií usadil spisovatel a scenárista Miloslav Fábera. Pamětníci na ředitele Fáberu nevzpomínají zrovna v nejlepším světle, když padají slova jako chameleon, člověk dvojí tváře, podrazák. Všichni, kteří se o Fáberovi zmínili schodně jako o člověku, který téměř s vámi prožíval vaše starosti, ale ve skutečnosti to byl režimu oddaný a loajální lokaj!⁶⁸ Nebudu daleko od pravdy, když řeknu, že velkou pracovní náplní pana Fábery mohlo být prosazování vlastních scénářů. Ve vedení FSB se udržel až do roku 1977. Ovšem Fábera byl vlastně neškodný oproti Ludvíkovi Tomanovi, k 1. prosinci 1969 jmenovanému na post ústředního dramaturga. Toman se stal doslova nejmocnějším mužem Barrandova a je prakticky ústřední postavou normalizace ve FSB.

2.2 Téměř všemohoucí pánové Ludvík Toman a Miroslav Müller

Nadpis této kapitoly není příliš přehnaný, poněvadž Ludvík Toman v 70. letech disponoval na Barrandově neuvěřitelnou mocí a byl to prakticky on, který o všem podstatném rozhodoval. Jako úvodní ilustraci uvedu vzpomínku produkčního Jiřího Ziky, která se týká filmu Tam, kde hnízdí čápi. Nutno podotknout, že tento film jinak spadá do typické normalizační produkce, je oslavou kolektivizace venkova a natočil jej Karel Steklý. Přesto Ludvíku Tomanovi vadilo, že v některých záběrech se objevuje věž kostela s křížem, a tak tyto scény, nechal odstranit. Nenamáhal se o tom nikoho informovat a sami tvůrci to zjistili až na premiéře filmu.⁶⁹

⁶⁷ Ten byl před příchodem na Barrandov vedoucím baletu v kladenském divadle.

⁶⁸ Vyvozují tak z rozhovoru s dramaturgyní Marcelou Pittermanovou, dramaturgem Drahošlavem Makovičkou a produkčním Jiřím Zikou.

⁶⁹ Z rozhovoru s Jiřím Zikou vedeným v říjnu 2009

Jestli někdo má symbolizovat československou normalizaci 70. let, pak Ludvík Toman je tím nejlepším protagonistou, jednoznačně představoval zlo, které zasahovalo do tvůrčích ale i přímo životních osudů!⁷⁰ Přestože tento muž několik dlouhých let prakticky ovládal naši kinematografii, prameny o jeho osobě jsou velice chatrné. K dispozici jsou vzpomínky pamětníků, kteří s Tomanem přišli přímo do styku, a pak několik dopisů, nařízení, které vydal jako ústřední dramaturg na Barrandově. Když v roce 1988 zemřel, denní tisk mu věnoval jen několik málo slov. Přesto i širší veřejnost zná jeho tvář, když ve filmu Svěráka a Smoljaka Nejistá sezona hrál malou roličku schvalovatele, tedy sebe sama.

Přesto se pokusím podat ucelenější informace o tomto zvláštním člověku. Narodil se 19. srpna 1920, během 2. světové války působil jako chemik v cukrovaru. Poněvadž se oženil se setrou surrealistického umělce Jindřicha Heislera, získal právě k surrealismu vřelý vztah, respektive alespoň tehdy. Dokonce vytvořil jakousi surrealistickou sbírku, na které spolupracoval s Toyen.⁷¹

Po válce se stává režisérem Krátkého filmu a v roce 1948 se scenáristicky podílel na Fričově filmu Návrat domů. V Krátkém filmu pracuje na výrobě instruktážních, informativních a osvětových filmů, které se například týkají bezpečnosti práce. Ludvík Toman rozšířil jak okruh tvorby pro děti, tak škálu jeho obecnstva – snímek *Křížovatka života* (1948) adresoval dospívající mládeži. Poukázal tím na další možnosti v hrané tvorbě. Film s tematikou volby životního povolání vypráví mládežnický náborový příběh, který se snažil nalákat mladé lidi k práci v keramickém průmyslu.⁷²

V práci pro Krátký film pokračuje i v 50. letech a vydrží tam až do roku 1960. Poté odchází nejprve do krajského zřízení Svazu československo-sovětského přátelství, kde plní funkci tajemníka. Od roku 1963 přechází na ústředí této organizace a dostává funkci vedoucího. V roce 1969 ještě stihne na několik měsíců odjet do Moskvy, kde působí v pozici redaktora plátku Svět socialismu.⁷³

70 Jeho destruktivní počínání si budeme ilustrovat na filmu *Archa bláznů*.

71 Bregant, Michal: *Abrakadabrantní proměny*, *Illuminace* 9, NFA, Praha 1997, č. 2, str. 161-171.

72 Ptáček, Luboš: *Panorama českého filmu*, Rubico, Praha 2000, str. 357.

73 O Ludvíkovi Tomanovi kolují nezaručené domněnky, že byl agentem KGB. Od spisovatele Pavla Jirase jsem dokonce slyšel, že tuto informaci o sobě sám Toman s gustem šířil.

To se již ale pomalinku blíží jeho chvíle, 1. října 1969 se stává ústředním dramaturgem FSB. Jen těžko zjistíme důvody, proč byl vybrán právě Ludvík Toman. Odborné ani kvalitativní důvody to jistě nebyly, vždyť on nesplňoval ani základní podmínku, tj. vysokoškolské vzdělání. A rozhodně neoplýval ani zkušenostmi s celovečerním hraným filmem. Avšak stalo se, Ludvík Toman byl instalován a stal se z něj ústřední dramaturg. Je až neuvěřitelné, že po dobu několika let zavedl na Barrandově prakticky diktaturu jediného muže, jenž rozhoduje téměř o všem. Těžko zjistíme, co za jeho počínáním přesně bylo, jestli byl někým vyšším řízen a nebo si pouze na druhých vybíjel své vlastní mindráky – možná se sám považoval za zneužnaného umělce, těžko dnes říci. Jeho osobnostní a charakterový profil by jistě zaujal nejednoho psychiatra. Domnívám se, že báječnou ilustrací bude citace z Juráčkova Deníku: „*Ludvík Toman, bůhví, je-li to pravda – agent NKVD, dřepí v bývalé Kuncově (ústřední dramaturg před Tomanem – poznámka P. F.) kanceláři na Barrandově a dumá, kterak by se mu podařilo vyrábět filmy bez filmařů. Nemůže nás ani vidět, nejraději by nás vyházel, jenomže, kdo by mu pak splnil ten jeho upachtěný sen o kvetoucí, poslušné, perfektní české kinematografii? Pár nás vyhodí. Já zřejmě budu mezi prvními na řadě. Na nic jiného však nevěřím víc než na to, že Toman zkrachuje... To jsem totiž chtěl říct: oni vůbec nejsou rafinovaní gauneři, chladnokrevně pracující na dobře zorganizovaném díle. Oni dokonce nejsou ani svědomití a pracovití byrokrati, tupě plní úkoly kohosi neznámého. Lidé je přeceňují. Nahánějí strach, vyvolávají zoufalství, neboť jsou nevypočitatelní. Protože kdo by si troufl uhádnout, co v příští chvíli udělá potměšilý blbec?*”⁷⁴

Toman nebyl nadutým hlupákem ani jej nemůžeme zařadit do kategorie přesvědčených stalinistů (myšleno ideologicky), byl člověkem moci, oportunistou a hlavně zákeřným hulvátem. Opět si pomůžu citací z Deníku Pavla Juráčka: „*Ludvík Toman nedávno prohlásil, že Dušan Klein nebude točit film, jenž si připravoval. Říká se, že lidé, kteří u toho byli, nechápali, proč Klein, jenž je bezúhonný, nebude točit scénář, v němž ani sám Toman nenalezl nic závadného. A očekávali vysvětlení. Toman vše vyložil krátce a jasně: „Klein točit nebude – za prvé proto, že je Žid, za druhé je malý a za*

74 Juráček, Pavel: DENÍK, NFA, Praha 2003, str. 678.

*třetí by se mu mohlo během natáčení něco stát.*⁷⁵ Tomanu pravděpodobně velmi bavilo pohrávat si lidmi, jeho kroky připomínají sadistu, který agresivitu a destruktivitu činí pro vlastní potěšení.⁷⁶

Tomanovo počínání nápadně připomíná Stalinovo řádění. Tudíž i Toman okamžitě po nástupu do funkce začal s čistkami a velkým propouštěním. Doslova jako tajfun řádil v dramaturgických skupinách, kde nezůstal stát kámen na kameni – sestavil tedy zcela nové dramaturgické skupiny. Asi se doslova vyžíval v tom, že může ničit, co fungovalo dobře.⁷⁷ Ve všem a za vším viděl nebezpečí komplotu a vnitřního nepřítele, proto ničil tvůrčí týmy, kde působili přátelé vedle sebe. Šlo to tak daleko, že schvaloval herecké obsazení.

Již bylo naznačeno, že byl přesvědčeným antisemitou (neobtěžoval se to ani tajit) a rovněž nenáviděl křesťanství. O režisérech Kleinovi a Herzovi hovořil jako „o svých malých židáčcích“. Zvláště Juraj Herz na něj nevzpomíná rád: *„S bohorovností zakazoval nejlepší scénáře, které jsem tehdy měl. Ve střížně osobně vystříhoval scény mimo jiné i z Petrolejových lamp. Zakázal Morgianu a u každého filmu našel, co bylo příliš erotické, nesocialistické a destruktivní. Před natáčením mi říkával - s různými obměnami: "...ne aby jste točil ty své prasárničky a když, tak jen pro mne. Stejně vám je pak vystřihnu..."*⁷⁸ Se stejnou nenávistí přistupoval i k víře a ke křesťanství, bylo již zmíněno, že vystříhoval scény, kde se objevil kostel. Toman šel tak daleko, že procházel scénáře a zmínka o náboženství z nich vyškrtával. K pohádce Princ Bajaja měl například poznámku: *„Vynechat pokřizování babičkou, těmto věcem je se třeba vyhnout.*⁷⁹ Ještě dnes jako černá múra působí kontrolní projekce, na nichž se natočené mělo schválit nebo neschválit. Tyto projekce se staly Tomanovou „one man show“, u nich totiž mohl dokonale uplatnit své totalitní a diktátorské manýry. *Při takzvané "schvalovací projekci" nechal režiséry i hodiny na sebe čekat. Po shlédnutí filmu, na který se díval rybím pohledem, se nevyjádřil a nechal nás v*

75 Juráček, Pavel: DENÍK, NFA, Praha 2003, str. 676

76 Fromm, Erich: Anatomie lidské destruktivity, Aurora, Praha 2007. Tento psychoanalytik rozebírá na stránkách své knihy sadismus. Některé jeho závěry připomínají chování Ludvíka Tomana.

77 Rozhovor s dramaturgyní M. Pittermanovou.

78 Z dvd Petrolejové lampy, kde je rozhovor s Jurajem Herzem.

79 Z dokumentu Křižovatky Antonína Kachlíka. Režie Martin Kabát, CS film 2008.

nejistotě.⁸⁰ Málokdy se oběžoval stříhové zásahy zdůvodňovat, jednoduše rozhodl a tím to končilo. Už dříve byl popsán konflikt, který měl s režisérem Karlem Steklým, kdy se rozhodl z filmu *Pan Vok* odchází vystříhnout scény, které byly podle Tomanu alegorií na příchod vojsk Varšavské smlouvy. Je potřeba zdůraznit, že Karel Steklý byl režimem chráněný režisér, přesto si Toman dovolil zcela bez bázně a hany tento cenzorský zásah. Steklý sice napsal velmi rozhořčený dopis⁸¹, který však nemohl nic změnit. Jen Steklého téměř neotřesitelné postavení znamenalo, že film mohl být dokončen a tvůrci za něj dostali zapláceno. Nezřídka se stávalo, že když Tomanovi projevil někdo odpor, bylo natáčení filmu přerušeno nebo byly dlouho zadržovány honoráře. Bylo skoro jasné, že tomuto tlaku mohl málokdo odolat.⁸²

Otázka, která musí zákonitě každého napadnout, je, odkud bral Ludvík Toman jistotu své neotřesitelné pozice na Barrandově? Je jisté, že o sobě prohlašoval, že spolupracuje s KGB, ale to byl velmi pravděpodobně jen jeho výmysl, ačkoliv jakési přímé napojení na Moskvu mohl mít, vždyť působil ve Svazu československo-sovětského přátelství a rovněž v SSSR pracovní pobýval a hojně jej navštěvoval. Toto je záhada, na kterou není možné dát odpověď. Pojďme se zabývat neoddiskutovatelnými fakty. Toman měl jednoznačnou oporu v Miroslavu Müllerovi.⁸³ Tento neslavně proslulý kádr normalizační kultury byl vedoucím oddělení kultury ÚV KSČ a měl blízko k samotnému Brežněvovi. Müller v SSSR vystudoval, a tak měl k tamějším

80 Z dvd *Petrolejové lampy*, kde je rozhovor s Jurajem Herzem.

81 Z dopisu je citováno v kapitole Karel Steklý a Pražské jaro.

82 Směle můžeme vyvozovat domněnku, že Karel Steklý díky Siréně, za kterou získal Zlatého benátského lva, měl zaručené téměř výsostné postavení.

83 Narodil se v rodině dělníka kladenských železáren, dětství prožil ve Stehelčevsi u Kladna. Od 1937 studoval na reálném gymnáziu v Kralupech nad Vltavou (maturita 1945, v téže roce vstoupil do Komunistické strany Československa). V letech 1945–47 studoval estetiku a sociologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a současně pracoval jako propagační referent Společnosti pro obnovu Lidic. 1947 se stal tajemníkem krajského výboru Společnosti přátel SSSR. Po absolvování prezenční vojenské služby začal 1950 pracovat v aparátu Ústředního výboru KSČ. Jako absolvent Vysoké stranické školy Ústředního výboru Komunistické strany SSSR v Moskvě (1954–57) se zde stal vedoucím referentem a od roku 1959 zástupcem vedoucího mezinárodního oddělení. Od konce 60. let byl členem redakční rady časopisu *Život strany*; 1969 byl jmenován zástupcem vedoucího oddělení mezinárodní politiky a vedoucím odboru pro socialistické státy v ÚV KSČ, počínaje rokem 1972 zde působil jako vedoucí oddělení kultury. Již o rok dříve byl na 14. sjezdu KSČ zvolen členem Ústřední kontrolní a revizní komise a jmenován do ideologické komise ÚV KSČ. Až do jara 1989 tak zastával klíčové postavení v ideologickém řízení kultury komunistickou stranou. 1990 byl z na základě rozhodnutí stranické komise z KSČ vyloučen. Zemřel v roce 1997.

špičkám hodně blízko.⁸⁴ Bohužel chybí jakékoliv písemné dokumenty, které by usvědčovaly Tomana či Müllera z toho či onoho, jak dodává Antonín Matzner:⁸⁵ *"Když chtěli za protektorátu něco zakázat Němci, tak vydali jasný befel. Tady ale chodily všechny povely výhradně po telefonu."* Musíme se téměř výhradně spolehnout na výpovědi pamětníků, kteří říkají, že Müller měl absolutní vliv na to, co se oblasti kultury odehrávalo. *Například všechna hudební média odevzdávala své ediční a programové plány na ministerstvo kultury, odkud je úředníci nosili k Müllerovi, jehož podřízení pak seznamy vyškrtali, popřípadě doplnili. Müller s chutí chodil na večírky, kde poklonkující muzikanty v opilosti urážel a ponižoval. Účastníci dodnes neradi vzpomínají, jak zpitý tajemník nutil na dobříšském zámku jistého interpreta vážné hudby, aby klekl na zem a zavázal mu botu.*⁸⁶

Další tajemství, které se ale nepodaří spolehlivě rozšifrovat, je vztah Miroslava Müllera a Karla Steklého. Tyto dva muže minimálně na čas spojila společná práce, kdy režisér Steklý natočil podle Müllerova námětu *Za volantem nepřítel*. To je normalizační pamflet z prostředí pražské taxislužby zachycené v roce 1968 krizí organizovanou pravicově oportunistickými živly. Není žádné tajemství, že Müller projevoval umělecké ambice a pod pseudonymem Miroslav Kapek produkoval románky velmi špatné úrovně, například *S Elvírou v lázních* atd.⁸⁷ Proto se mohl snažit vetřít do přízně národního umělce navíc ověnčeného Zlatým benátským lvem a ještě k tomu s

84 Podle Drahoslava Makovičky Müllera na slovo poslouchal dokonce i Toman.

85 Antonín Matzner je v současné době dramaturgem festivalu Pražské jaro. Dříve působil jako hudební publicista a rovněž jako manažer Petry Janů.

86 Z rozhovoru s Antonínem Matznerem.

87 Více informací o Miroslavu Kapkovi podává Slovník české literatury, ve kterém je uvedeno. Debutoval 1945 v *Práci*, dále publikoval v novinách a časopisech *Rudé právo*, *Život strany*, *Literární měsíčník*. Kapek psal pod pseudonymy (Miroslav Melen) písňové texty pro skupinu Františka Janečka Kroky. Užíval rovněž pseudonymu Miroslav Miler (1945 verše v deníku *Práce*). Po básních, časopisecky publikovaných bezprostředně po válce, začal být vydáván až od počátku 70. let. Uveřejnil několik umělecky nenáročných knih pro „lidového čtenáře“ s humoristickými až satirickými aspiracemi. Ať již jejich protagonisty učinil vedoucího pracovníka (*S Elvírou v lázních*), nesmělého funkcionáře revizní komise (*Zajíček*), řezníky (*Hrdinové v průvanu*), nebo fotbalové fanoušky (*A je to gól!*) – všichni vyznávají jednoduché radosti života (jídlo, pití, erotika), které autor také považuje za zdroj slovní a situační komiky. Jejich protipólem pak jsou chápatelští postavy ženské, odpouštějící svým partnerům veškeré prohřešky a podněcující je k nápravě křivd a nepravostí. Komunální a společenskou satiru v duchu svého politického přesvědčení Kapek později pěstoval též v podobě veršovaných zvířecích bajek, jimiž chtěl pranýřovat zvláště samolibost, přetvářku, sobectví, bezcharakternost a demagogii. Jeho stroficky nepravidelné útvary bez závěrečného mravního naučení ovšem po formální stránce navazovaly na klasickou bajku jen velmi volně.

velkým přehledem o výtvarném umění. (Steklý vlastnil některé velmi cenné obrazy.) Jen stěží dnes najdeme přesné zprávy o spojení těchto dvou mužů a i názory pamětníků se velmi liší. Jedni hovoří o pokleslém Steklého charakteru za to, že se přátelil s někým takovým jako byl Müller.⁸⁸ Druzí mají pro Steklého počínání větší pochopení a říkají, že se Müller na Steklého téměř až „přilepil“ a bylo prakticky nemožné se jej zbavit.⁸⁹ Nejdále jde mistr zvuku Miloslav Hůrka, který tvrdí, že Müller musel Steklého vydírat a hrozit mu například zákazem další tvorby a tím pádem ztráty práce pro všechny Steklého spolupracovníky.⁹⁰ Pravděpodobně se v této otázce nedoberu absolutní pravdy, poněvadž případné vyřčené teze nemůžu spolehlivě opřít o pramenná písemná fakta. Trochu světla do tunelu může přinést písemný materiál, který byl poskytnut vdovou po Karlu Steklém paní Věrou Líznerovou Steklou. Jedná se o písemné věnování knihy napsané Miroslavem Müllerem, ve kterém je napsáno: „*Karlu Steklému, svému nejbližšímu příteli snad i proti jeho vůli.*“⁹¹ Pokud tato slova budeme brát vážně, Karla Steklého relativně očišťují, nicméně navždy zůstane hořkou skutečností, že Karel Steklý byl v 70. letech k režimu loajální umělec.

Toman nejspíše nalézal oporu v Müllerovi, alespoň z logiky věci to téměř samo vyplývá. Prakticky není možné, aby své tyranské chování neměl opřeno o někoho dalšího. Tím dalším byl pravděpodobně Miroslav Müller, jenž zase pro změnu nalézal oporu přímo v Moskvě. Pouze pro ilustraci Tomanova neotřesitelného postavení bude uveden další příklad. Ředitel Purš chtěl několikrát omezit vliv ústředního dramaturga, poprvé zavedením funkce uměleckého šéfa v roce 1971.⁹² Uměleckým šéfem se stal ředitel FSB Fábera a sám si oddechl a počítal s tím, že Toman ztratí rozhodující vliv: „*...mezitím byl Toman zbaven pravomocí, které si během půldruhého roku přivlastnil. Což mi pan ředitel Fábera několikrát opakoval, že nyní už bude lépe. Fábera mi řekl, toho Tomana, toho se už nemusíte bát.*“⁹³ O co přesně ze svých pravomocí měl ústřední dramaturg přijít? Byla to kádrová rozhodnutí,

88 Velmi ostrá slova na Steklého volil filmový historik Pavel Taussig.

89 Tyto závěry vyplývají z rozhovorů pořázených se Steklého spolupracovníky – výtvarníkem Dimytrijem Kadrnožkou a produkčním Jiřím Zikou.

90 Rozhovor pořázený s Miloslavem Hůrkou v březnu 2009.

91 Z knihy Hrdinové v průvanu vydané v roce 1981.

92 Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971.

93 Juráček, Pavel: DENÍK, NFA, Praha 2003, str. 799.

přidělování filmů režisérům, personální obsazování filmů a stříhové úpravy ve filmech.

Avšak k žádným změnám nakonec nedošlo a Toman byl dál neomezeným a nekorunovaným vládcem Barrandova. Otázka, která přímo visí ve vzduchu, je, kdo o tom rozhodl? Neví se!!!

K pokusům omezit Tomanův vliv došlo ještě několikrát, ale jeho konec přišel až v roce 1981, kdy byla pozice ústředního dramaturga zrušena. Toman odešel do Československého filmexportu, kde vydržel až do svého skonu v roce 1988. Miroslav Müller přežívá Sametovou revoluci a umírá v roce 1997, stíhán za své činy maximálně jen svým svědomím...

2.3 Nová normalizační kinematografie

Nově vládnoucí pookupační elita měla z filmů a tvůrců Nové vlny velký strach. Považovala to za něco, proti čemu se musí ostře bránit a hlavně cítila potřebu říci, že už nic podobného nesmí nikdy vznikat. 6. ledna 1970 byla ústy Jana Fojtíka na předsednictvu ÚV KSČ přednesena *Zpráva o situaci v československé kinematografii*⁹⁴. V tomto pro mne velmi cenném dokumentu jsou popsány všechny „zločiny“, kterých se dopouštěla kinematografie na konci šedesátých let: „Čs. filmová tvorba dosáhla v posledních letech některých uměleckých úspěchů. Současně však byla stále zřetelněji ovlivňována západními ideovými a filosofickými vzory a módními uměleckými směry, které jsou v rozporu s marxisticko-leninskými názory na tuto oblast. (...) Vyplývalo to rovněž z nedůsledného uplatňování vedoucí úlohy strany i neprincipiálního přístupu k této oblasti.“⁹⁵

Přeložím to do srozumitelné řeči, v čs. kinematografii se nebudeme v žádném případě dopouštět výstřelků typu, jako jsou filmy *Ucho* nebo dokonce *O slavnosti a hostech*. Dále se film opět stane poslušným otrokem komunistické strany a bude napříště plnit pouze její přání a rozkazy. Připomeňme si, jakou slávu vyvolalo na Barrandově v roce 1968 zrušení cenzury.

⁹⁴ Zpráva o situaci v československé kinematografii z roku 1970 in *Iluminace*, Dokumenty z archivu ÚV KSČ, NFA, Praha 1997, ročník 9, str. 162-170.

⁹⁵ Témže str. 162.

Ve Fojtíkově zprávě se rovněž hovoří o velké kádrové čistce, protože po nástupu nového vedení Čs. filmu ze září 1969 ukázal kádrový rozbor, že převážná většina vedoucích pracovníků setrvává na pozicích pravicového oportunismu.⁹⁶ Tato akce vyvolala reakci a v československém filmu a na Barrandově proběhlo obrovské zemětřesení. Smyslem této práce není vyjmenovávat jednotlivé změny. V dalším textu bude pozornost zaměřena na scenáristu Jana Procházku, kterého se tato čistka dotkla. Jan Procházka je totiž scenáristou Slastí otce vlasti.

Zcela rozmetány byly na Barrandově dosavadní dramaturgické skupiny⁹⁷, sestaveny byly nové, které byly ideologicky prověřené. Vytvořeno bylo celkem šest skupin a velmi zajímavou vedl dr. Vojtěch Trapl, ta měla na starosti zpracovávat látky s politickou a angažovanou tematikou. Ostrůvkem tvůrčí svobody se stala jen Skupina dětského filmu, kterou vedl zkušený scénárista Ota Hoffman. Připomeňme si, že v 70. letech vznikaly velmi kvalitní dětské filmy, ať to byli Páni kluci nebo Krakonoš a lyžníci.

Nové vedení Barrandova mezi tvůrci začalo s politikou podobnou cukru a biči, vysloveně se nepočítalo jen s Janem Procházkou, Josefem Škvoreckým, Františkem Pavlíčkem a z režisérů s Ladislavem Helgem. Komunisté si velice pravděpodobně byli vědomi kvalit tvůrců Jiřího Menzela, Jana Němce, Evalda Schorma a dalších. Evidentně toužili tyto tvůrce po ideologickém pokání získat na svou stranu. Metoda, která měla filmaře získat zpět, byla ďábelsky prostá. Těm, kteří nějakým způsobem vystupovali proti straně, dejme zákaz. Čas bude pracovat v náš prospěch, protože který filmař nezatouží po nějakém čase po svém řemesle? Ano, a skutečně někteří filmaři se po čase vrátili zpátky ke své profesi, a to i za cenu tvůrčího úpadku.⁹⁸

Nicméně „nový Barrandov“ musel za každou cenu přímo na svou stranu získat některé významné filmaře, o nich mluví *Zpráva o situaci a konsolidaci v čs. kinematografii*⁹⁹ přednesená na ÚV KSČ Lubomírem Štrougalem a Janem Fojtíkem 22. 3. 1971, kde je napsáno: „Podařilo se získat řadu režisérů jako: O. Vávra, K. Zeman, K. Steklý, J. Sequens, O.

96 Tamtéž str. 163.

97 O stylu Ludvíka Tomana již bylo psáno.

98 Lukeš, Jan: Pád, vzestup, nejistota in *Illuminace*, NFA, Praha 1997, ročník 9., str. 53-79.

99 *Zpráva o situaci a konsolidaci v čs. kinematografii* in *Illuminace*, NFA, Praha 1997, ročník 9. str. 176-189.

Lipský, V. Čech, Z. Brynych. J. Mach, V. Vorlíček, J. Polák, J. Balík a některé další.“ Přesto hrozily, ačkoliv normalizační režim získal podporu od výše zmíněných filmařů, prodlevy v natáčení, o čemž vypovídá následující zpráva z ÚV KSČ: „Vedení i stranická organizace stály před problémem, jak zajistit natáčení 27 celovečerních filmů a zakázky pro televizi. Předpokládaný úkol vyžadoval práci 25-30 režisérů. K dispozici bylo jen 9 režisérů členů strany a 6 bezpartijních“.¹⁰⁰

Čtyřmi mušketéry nově budované konsolidované kinematografie se měli stát především Otakar Vávra, Karel Zeman, *Karel Steklý* a Jiří Sequens. Je to návrat filmařů, kterým v šedesátých letech Nová vlna začala brát vítr z plachet a oni se ocitli v podstatě na druhé koleji. Toto vyjádření přesně platí o Karlu Steklém, který během 2. poloviny 60. let prakticky natočil a příležitost mu dává až v roce 1967 Jan Procházka s příběhem o mladém králevici Karlu IV. Zde tedy musím uvést na pravou míru někdy nesprávné tvrzení, že Karel Steklý se vrací k natáčení až s příchodem normalizace. Pro ilustraci však uvádím, že režisér Steklý v 60. letech natočil celkem čtyři filmy, z nichž jeden byl dokonce pouze středometrážní – *Zkáza Jeruzaléma* (1964). Zato v 70. letech téměř platilo pravidlo, že co rok, to nový Steklého film – toto vyjádření je prakticky přesné, protože Karel Steklý během 70. let natočil 9 filmů! Nyní ještě ponechejme stranou, jak došlo ke spojení dvou různých entit – Karla Steklého a Jana Procházky, jejich pracovní spojení bude podrobeno zkoumání v dalším textu.

Bylo vysloveno, že film 70. let měl opět plnit poslání služebníka strany. Plány československého filmu dokonale vytýčil Ludvík Toman v dopise z roku roku 1971, jenž adresoval vedoucím dramaturgických skupin: *„Každá dramaturgická skupina by proto měla zaměřit svou pozornost v těchto hlavních směrech: 1) filmy, které pomáhají divákovi orientovat se v současnosti, 2) filmy, které pomáhají mladým lidem pochopit politiku našeho státu, tedy filmy o mladých a pro mladé, 3) filmy, které přibližují našemu divákovi boj dělnické třídy a historii našeho osvobození, 4) filmy, které navazují na odkaz naší národní kultury zřejměna v jejích nejprogresivnějších dílech, 5) filmy, které bojují proti vlivům antikomunismu, 6) filmy, které ukazují*

100 Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB. Archiv hl. m. Prahy, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, 19 stran.

*budoucnost (nejde přesně o to, co se nazývá science fiction, ale je tu řada problémů, které souvisí s vědecko technickou revolucí, s perspektivou vývoje naší společnosti).*¹⁰¹

Filmařina Karla Steklého, když nepočítáme jeho historické komedie, zapadá přesně do mustru vytýčeného Ludvíkem Tomanem. V roce 1971 přišel do kin jeho film *Svět otevřený náhodám*, je to příběh zasazený do druhé poloviny 30. let 20. století, kdy nezaměstnaný mladík zkouší najít různé způsoby obživy. Nakonec je silně ovlivněn ideály komunistické mládeže a odchází bojovat do španělské občanské války jako interbrigadista. Můžu říci, že v podobném duchu se odehrává další snímek z roku 1972 *Lupič legenda*. O tomto filmu můžeme prohlásit, že se jedná politicky akcentovanou detektivku. Sledujeme v něm příběh lupiče Legendy odehrávající se na počátku 20. století, tedy ještě v Rakousku-Uhersku. Ten je tajnou policií obviněn z krádeže šperků. Nutno ale dodat, že Legenda je především anarchist, ve kterém doutná boj za práva chudých a dělníků – posílen je revolucí v Rusku z roku 1905. To už se pomalinku blížíme na pomyslný „Olymp“ normalizačního snažení Karla Steklého, v roce 1973 přichází s Hrochem, v roce 1974 *Za volantem nepřítel* a v roce 1975 vše korunuje snímkem *Tam, kde hnízdí čápi*. O těchto filmech bude pojednáno v další části – tedy v podrobnější filmografii režiséra Steklého.

Úroveň filmů, které vznikaly na Barrandově v průběhu 70. let byla zoufalá. O to smutnější je, že špatné filmy natáčeli jinak vynikající tvůrci (Karla Steklého nevyjímaje). Nechci se tvůrců, kteří se ke spolupráci s normalizačním režimem zavázali (ať k tomu měli jakýkoli důvod), zastávat. Ovšem jsem dalek toho je jednoduše obviňovat z oportunismu, servility, zbabělosti atd. Ani nechci pronášet morální soudy a páchat hon na čarodějnice. V 70. letech jsem nežil a nevím, jak bych se zachoval sám, tudíž nechci být katem!

2.4 Konkrétní příklady normalizační reality aneb příběh dvou filmů - zakázané Archy bláznů a protěžovaného Klíče

¹⁰¹ Archiv Barrandov studio a. s., Sběrka historie, Dokumenty k roku 1971, Dopis Tomana dramaturgickým skupinám.

Archa bláznů byla velmi zajímavým projektem režiséra Ivana Baladi¹⁰² a scénáristy Lubora Dohnala. Jednalo se o volnou adaptaci povídky A. P. Čechova „Pavilon č. 6“. Jako výtvarnice a kostymérka zde pracovala Ester Krumbachová, asi nejslavnější a nejlepší výtvarnice československého filmu! Velice zajímavé bylo herecké obsazení, většina rolí byla obsazena neherci, podle scénáristy Dohnala to mělo filmu dodat na expresivitě. Film vznikl ve tvůrčí skupině Juráček-Kučera. Natáčení začalo 18. června 1969 a skončilo 28. listopadu 1969. Stylem a žánrem si Archu bláznů zařadíme jako experimentální podobenství podobné například filmu *O slavnosti a hostech*. Vypráví příběh stárnoucího a vyčerpaného lékaře ze sanatoria pro duševně choré. Právě přímo na lékaři sledujeme rozpad lidské osobnosti, která se stále více blíží duševně chorým.

Ze vzpomínek tvůrců¹⁰³ se dá vyvodit, že natáčení *Archy bláznů* nebylo jednoduché – například různé představy zástupců jednotlivých profesí, které se na filmu podílely. Pravé peklo pro tvůrce mělo teprve přijít, poněvadž vedení FSB a především Ludvíku Tomanovi byla *Archa bláznů* trnem v oku: *„Bylo zjištěno, že film má vážné politické a umělecké nedostatky a jeho vyznění neodpovídá současným kulturně-politickým názorům. Práce režiséra Baladi podstatně pozměnila původní čechovovský záměr. Film by bezesporu na diváka jako zcela pesimistický a určitým nebezpečím, že na základě*

102 Z cyklu Zlatá šedesátá: Narozen 1. 1. 1936 v Bratislavě. V letech 1950-1954 studoval obor fotografie na Škole umeleckého priemyslu v Bratislavě, poté v letech 1954-1959 na pražské FAMU obor filmová a televizní režie u Václava Kršky, Václava Wassermana a Karla Zemana. Už za studií spolupracoval s Čs. televizí jako režisér na cyklech Velké zjevy světové kinematografie a Nedělní chvilka poezie i na tvorbě inscenací. Jako absolventský film natočil v Čs. televizi Bratislava stejnojmennou adaptaci románu Ladislava Mňačka *Smrt' sa volá Engelchen* (1960), tři roky před barrandovským filmem podle stejné látky *Smrt si říká Engelchen* (1963) režisérů Jána Kadára a Elmara Klose. Uměleckým vrcholem jeho tvorby tohoto období je debut v oblasti dlouhého hraného filmu *Archa bláznů* (1970/1990). Výroba snímku byla po nástupu normalizačního vedení Čs. filmu zastavena, nedokončený materiál uzavřen do trezoru a režisér jako „ultraprávicový živel“ roku 1970 vyhozen z ČAF a postižen zákazem tvorby pro film i televizi. Práce na *Arše bláznů* se uzavřely až po dvaceti letech, vůbec poprvé byl snímek představen v sekci Filmy osvobozené na MFF v Karlových Varech v červenci 1990. S rokem 1987 se dostavila možnost natočit další hraný film, pak více než čtyři roky připravoval a natáčel v česko-německé koprodukcí pětidílný televizní seriál podle románu Františka Kožíka *Největší z Pierotů* (1990). Od televizní inscenace *Otec* (1994) se znovu realizuje jen na divadle: v letech 1993-1995 jako šéf činohry v Olomouci, od roku 1995 jako režisér Městského divadla Zlín.

103 Rozhovory s Ivanem Baladřou a Luborem Dohnalem z cyklu Zlatá šedesátá, který vysílala v roce 2009 Česká televize.

čechovovské tematiky zcela deformuje předrevoluční situaci v Rusku a tím de facto pomlouvá Sovětský svaz.“¹⁰⁴

Následně bylo rozhodnuto, že práce na filmu bude přerušena, negativ filmu bude uložen ve filmových laboratořích, tedy dán do trezoru. Dále se vedení rozhodlo, že Archa bláznů může být používána za názorný příklad filmové tvorby, která pomáhala šířit ideologickou diverzi mezi diváky.¹⁰⁵ Hořkou ironií osudu je, že režisér Balad'a ani pořádně nevěděl o Tomanových záměrech a vedení FSB film dát zcela k ledu, alespoň to vyplývá z dopisu, který adresoval řediteli Šťastnému: „*Je mi velmi zatěžko celou záležitost posuzovat, protože kromě kusých informací mi ze strany vedení FSB nebyly řečeny žádné důvody proč by se v pracech na tomto filmu, který je natáčen podle klasické předlohy ruského spisovatele světového jména, nemělo pokračovat.*“¹⁰⁶

Ale rozhodnutí padlo a nebylo možné s tím nic udělat. Proč vlastně normalizátorům Archa bláznů vadila? Jasně je, že problematický byl už samotný nelichotivý pohled na Rusko. Avšak mnohem více vadila rovina metaforická, ve které vidíme apokalyptické podobenství o špínou zaneseném světě, kde lidé žijí bez špetky naděje na záchranu, kde přemýšliví tvorové vystupující z řady postupně chřadnou a upadají a šílenství se zdá být jedinou možnou odpovědí a únikem před všudypřítomnou hnilobou a rozpadem všech hodnot - podobnost ne náhodná atmosféře 70. let.

Archa bláznů byla dokončena až v roce 1990, kdy byla natočena hudba a dodělány postsynchrony. Film byl poprvé uveden na festivalu v Karlových Varech, ale bohužel se nedočkal většího ohlasu a dnes je vlastně zcela zapomenutým...

Opačný osud měl stihnout film *Klíč* režiséra Vladimíra Čecha. Ten se měl naopak stát vlajkovou lodí nově konsolidované československé kinematografie.¹⁰⁷ Jedná se o vylíčení osudu komunistického funkcionáře

104 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Návrh pro poradu vedení FSB.

105 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Porady vedení FSB.

106 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Složka „různé“

107 Zpráva o situaci a konsolidaci v čs. kinematografii in *Iluminace*, NFA, Praha 1997, ročník 9. str. 176-189.

Jana Ziky, člena odbojové skupiny v průběhu heydrichiády, mimo jiné blízkého spolupracovníka Julia Fučíka.

Scénář napsali pánové Kamil Pixa¹⁰⁸ a Kristián Topič a film Klíč se měl stát jedním z hlavních momentů oslav 50. výročí založení KSČ. Problém byl s angažováním režiséra, vytipován byl Jaroslav Balík, který zrežiroval Reportáž psanou na oprátce. Od pana Balíka se očekávalo, že nabídku jednoznačně přijme, vždyť byl mezi prvními, kdo se přihlásili k normalizačnímu filmu. Balík nakonec film točit odmítl. Na poslední chvíli se režie ujal Vladimír Čech, ten byl sice zkušeným režisérem, ale jen velmi průměrných filmů. V jeho filmografii se objevují takové tituly jako Jak napálit advokáta, Vysoká modrá zeď, Pasiáns a další.

Nastíním v krátkosti děj filmu. Je heydrichiáda a během jednoho zátahu gestapo zajme těžce raněného muže, který je vedoucím činitelem českého odboje. Jediná věc, kterou se gestapákům u něj podaří nalézt, je klíč. Klíč, který, jak šéf gestapa tuší, může být klíčem k rozbití odboje. Klíč, ke kterému je nutné najít pasující zámek. Klíč, jehož tajemství se gestapáci ze zraněného muže pokouší dostat všemi prostředky... A Jan Zika se s hrdinnou samozřejmostí nedá a položí život za svou zemi!

V Arše bláznů máme před sebou lékaře, kterého rozežírá jeho vlastní duše, protože dost možná až příliš ví o podstatě jejího nitra. Zato Jan Zika oživuje mýtus a étos neproblematických komunistických hrdinů 50. let.¹⁰⁹ Není ani chvíle pochyb o tom, že je statečný, krásný a oddaný komunistickým ideálům. V literárním scénáři proto nacházíme takové věty: „Jeho oči, které tak dokonale vyjadřují jeho charakter“; „Mužně krásný obličej Jana Ziky se bolestně usmívá do lživých očí komisaře“.¹¹⁰ U Jana Ziky nemáte naději nalézt jedinou charakterovou chybičku. Podobný systém byl uplatněn i na hrdiny seriálu 30 případů majora Zemana, kde rovněž nemáte ani chvíli

108 O Kamilu Pixovi pojednává dokument Uvnitř vnitra (2008) natočený režisérem J. Císařovským. Kamil Pixa je člověk, který má za sebou neuvěřitelný život, kdy nejprve bojoval proti nacismu. Posléze stál u zakládání STB, namočen je do politických procesů V 70. letech se stává ředitelem Krátkého filmu a nutno říci, že dal kupodivu prostor filmařům, kteří jinak byli na indexu a ti na něj dodnes vzpomínají v dobrém například režisérka Drahomíra Vihanová. Byl rovněž činný i po tvůrčí stránce.

109 V šedesátých letech mýtus o komunistickém hrdinovi padl a vznikaly filmy, které komunistické funkcionáře ukazují jako slabošské, váhající nebo dokonce i hrabivé. Jedná se o filmy Každý den odvahu, Stud nebo Bílá paní.

110 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka scénářů, film Klíč, Literární scénář.

šanci pochybovat o tom, jak vypadá „pravé dobré dobro“. Dnes na seriálu 30 případů majora Zemana můžeme alespoň ocenit jakýsi genius loci, který se Jiřímu Sequensovi podařilo zachytit, a rovněž jsou ve většině případů na solidní úrovni herecké výkony. Nic takového v Klíči není, film je vyloženě špatný – chatrný scénář, špatná režie, neuvěřitelně amatérské herectví především Františka Viceny, který ztvárnil hlavní postavu.

Bohužel produkce Barrandova na začátku 70. let byla hodně tristní. Vznikaly buď politicky angažované snímky a nebo nenáročné komedie, které měly plnit ve společnosti funkci zábavnou. Přesto se našly i výjimky, jakými jsou Herzovy Petrolejové lampy a Morgiana či Věry Chytilové Hra o jablko, to je tedy až z roku 1976, ale o vznik se prý velmi zasloužil Kamil Pixa¹¹¹

111 Uvnitř Vnitra – dokument z roku 2008 o Kamilu Pixovi.

3. Portrét Karla Steklého

3.1 Život v inkognitu¹¹²

Zní to paradoxně a je to téměř neuvěřitelné, ale o Karlu Steklém se mnoho neví, pro většinu lidí je to osoba nepoznaná či dokonale neznámá. Přesto tento člověk natočil filmy, které se do dnešních dnů dávají, směle se dá tvrdit, že je to dokonce divácky úspěšný režisér a hlavně je to jediný český držitel Zlatého benátského lva. Přesto o Karlu Steklém málokdo něco ví a většina lidí neví ani, jak vypadal – ze vzpomínek jeho ženy architektky Věry Líznerové Steklé vím, že se fotografoval jen velmi nerad.

Svým životem v inkognitu byl až posedlý, chránil si své soukromí, uzavíral se před okolním světem a rovněž i před svými nejbližšími – na jeho manželku jsem měl spoustu otázek, aby mi zodpověděla, proč dělal to či ono, proto jsem byl značně zaskočený, když některé životní kroky Karla Steklého byly i pro jeho manželku nezodpověditelné a nejasné. *Nebýval jsem sdílný, nesvěřoval se s intimním životem. Proto se o mně málo ví a když se něco napíše jsou to plácanice.*¹¹³ Když se proto vydám skládat životní mozaiku režiséra Steklého, po chvíli narazím na nedostatek pramenů. Z čeho můžu vycházet? První bernou mincí je jeho kniha vzpomínek *Život v inkognitu*, jež ale bohužel zůstala nedokončena, poněvadž Karel Steklý zemřel dříve, než ji stačil dopsat. Zadruhé můžeme vycházet z několika málo dochovaných rozhovorů a článků, které poskytl psaným médiím. Ovšem z jeho knihy víme, že rozhovory dával jen velmi nerad.¹¹⁴ A za třetí se dá vycházet ze vzpomínek pamětníků – Miloslava Hůrky, Dimitrije Kadrnožky, Jiřího Ziky nebo Drahoslava Makovičky. Rovněž cenné informace a i písemné dokumenty poskytla jeho manželka Věra Líznerová Steklá. Za čtvrté je to pak jeho filmové dílo samotné, které nám samozřejmě umožňuje se o jeho tvůrci něco dozvědět. Bylo by plakáním nad rozlitym mlékem si stěžovat na nedostatek pramenů, to je situace, se kterou se musí badatel poprat.

Ještě zamotanější než nedostatek informací o Steklého životě je samotný jeho život. Sám Steklý o sobě píše: „*Když jsem dospíval, hádala mi*

¹¹² Název vzpomínkové knihy Karla Steklého. Steklý, Karel: *Život v inkognitu*, IQ 147, Praha 1999, str. 164.

¹¹³ Tamtéž str. 37.

¹¹⁴ Steklý, Karel: *Život v inkognitu*, IQ 147, Praha 1999, str. 32.

*stará věštkyně, že to budu mít všelijaké, protože jsem narozený ve znamení vah. A skutečně, život se mi houpal jako na miskách lékárníka ... nahoru a dolů. Jednou líc, jednou hřb a nikdy spokojeně.*¹¹⁵ A skutečně Karel Steklý práci badateli zrovna neulehčuje. Je těžké pochopit, kým vlastně byl, co si myslel, co chtěl, v co přesně věřil. Především jeho tvůrčí kroky jsou značně rozporuplné a z toho i jeho dílo samotné, které je až neuvěřitelně nevyrovnané, najdeme v něm jednak kinematografické skvosty, ale také velký odpad – filmy vyloženě špatné. Na jedné straně natočí Sirénu, dále jen těžko překonatelného Švejka nebo velmi vděčné Slasti otce vlasti a na druhé straně natočí v 70. letech tři příšerné normalizační filmy¹¹⁶, které na něm jednou provždy zanechají stín. Proto otázka, kterou si musíme položit, je, měl to tvůrce jeho kalibru zapotřebí? Proč to vlastně natočil? Dnes můžeme jen spekulovat, proč ty tři hrozné filmy natočil, pravděpodobně jeho přesné motivy již nezjistíme... Je až neuvěřitelné, kolik různých názorů na jednoho člověka může zaznít – od naprostého odsouzení, nenávisti až opovržení, až po míru obrovského uznání, glorifikace... Jsou lidé, kteří na něho vzpomínají jako na charakterově pokřiveného, druzí na něj nedají dopustit a dali by ruku do ohně za to, že to byl naopak člověk slušný.

Jedna věc je jistá, někteří dnešní filmoví historici nebo publicisté¹¹⁷ se na Steklého dívají hystericky a hledají v něm téměř ďábla, ale především zapomínají, že nenatočil jen to, za co jej soudí. Filmografie Karla Steklého je velmi pestrá, najdeme v ní téměř na tři desítky filmů, mezi nimiž jednoznačnou pozici zaujímá jeho slavná Siréna. Pokusím se proto o co nejobektivnější a také co nejkomplexnější pohled.

3.2 Umělecké i životní utváření Karla Steklého

Karel Steklý se narodil 9. října 1903. Byl žižkovské dítě a právě tato čtvrť na jeho další život měla obrovský vliv. Žižkov, který nezapřel svůj proletářský nádech, byl levicově založený, a v něm mladý Karel Steklý

¹¹⁵ Tamtéž str. 46.

¹¹⁶ Jedná se o filmy Hroch, Za volantem nepřítel, Tam, kde hnízdí čápi. Těmto filmům bude věnována ještě pozornost.

¹¹⁷ Velmi negativní článek o Karlu Steklém napsal Petr Koura v MF Dnes (březen 2009), který se jmenoval Hroch? Příběh nejhoršího filmu. Rovněž jsem absolvoval diskusi o Karlu Steklém v Ústavu pro studium totalitních režimů v dubnu 2009, beseda se jmenovala Podivná přátelství Karla Steklého. Závěry diskutujících byly směrem ke Steklému velmi odsuzující.

získával své první životní zkušenosti. Proto nepřekvapí jeho levicová orientace až jakýsi sklon k buřičství či dokonce anarchismu.¹¹⁸ Když jsem výtvarníku Dimitriji Kadrnožkovi říkal, že Skleklého vidím jako celoživotního buřiče a anarchistu spíše než komunistu, řekl mi, že to je přesně ono, že takový Steklý skutečně celý život byl. Přidejme vzpomínku z jeho knihy, kdy se dokonce účastnil bourání Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí¹¹⁹: *„Události mne vtahovaly mezi anarchisty.(...) Začínaly články, přetřásající otázku dvou monumentů. Hus a Panenka Maria, to byla divná koalice. Úřední místa se k ničemu neměla. „Lid to provede sám!“ rozhodl Franta a organizoval (poznámka P. F. František Sauer)¹²⁰ (...) Hasiči, žebříky, lana... Sloupu se nechtělo. Kymácel se, vzpouzel se jako ministr před demisí, ale k zemi musel. (...) Zanedlouho jsem volán na komisařství. Komisař: „Víš, že by ses mohl příplést do polepšovny? (...)“* Jen velmi mlhavě si dnes budeme umět představit atmosféru žižkovských putik, kde bylo podhoubí různých anarchistických skupin ale také nových levicových uměleckých avantgardních směrů. Jen pro upřesnění – při bourání Mariánského sloupu bylo Karlu Steklému 16 let!

Každopádně Žižkov a jeho podhoubí mělo na Karla Steklého obrovský vliv, setkával se zde s umělci, herci, ale hlavně s Jarosem Haškem. Steklý Haška osobně poznal - jak jinak - v jedné ze žižkovských putik a byl dokonce svědkem, když Sauer přinesl první vydání Švejka.¹²¹ Jaroslav Hašek zanechal ve Steklém obrovský, můžu říci celoživotní dojem. Steklý na adresu Haška píše: *„Člověčinu hledal, kam přišel. Na stezkách dobrých i zlých. (...) O pracovních metodách nemluvil. Stejně by mu nikdo nerozuměl. Byl nenapodobitelný. (...)“*¹²² Možná, že i tato osobní zkušenost Karlu Steklému pomohla, když v padesátých letech Švejka natáčel. Domnívám se, že Steklého filmová adaptace je velmi vydařená, podle mého soudu je z ní cítit velké porozumění literární předloze, i když filmový Švejk je poněkud plošší než ten literární.

118 Anarchismu dokonce se bude věnovat i jeho umělecká tvorba. V roce 1971 natočí snímek Lupič Legenda, který se mimo jiné anarchismu a buřičství věnuje.

119 Steklý, Karel: Život v inkognitu, IQ 147, Praha 1999, str. 49-51.

120 František Sauer byl známý žižkovský buřič a rebel. Skutečně 3. listopadu 1918 zorganizoval zbourání barokní chlouby Prahy z roku 1650 tedy Mariánského sloupu. Byl velkým kamarádem Jaroslava Haška a postaral se o vůbec první vydání tohoto díla.

121 Tamtéž str. 52.

122 Tamtéž str 52, 54.

Steklý se k Haškovi hlásí jako ke svému učiteli, respektive kritikovi. *Nepodceňovat detail, kladl mi na srdce Hašek, když mě viděl v kavárničce Pod Blaníkem látat první kursivky pro Kodíčka do Tribuny. Život je samý detail říkával. (...) Znáť detail jsem považoval za důslednost, hájil jsem jeho práva, kde jsem působil, ve filmu i v divadle. Nedbalost jsem neodpouštěl.*¹²³ Vzpomínky výtvarníka kostýmů Dimitrije Kadrnožky to jednoznačně potvrzují, když říká: „Na přesnosti a detailu vždy trval a jeho požadavky byly vždy hodně konkrétní.“¹²⁴

Připomeňme, že Karel Steklý se narodil v roce 1903, takže jako pubertální chlapec zažíval poslední roky Rakouska-Uherska, jako dospívající mladý muž zažil vznik samostatné Československé republiky, ale především na vlastní kůži zažíval nově zrozený fenomén a tím byl pochopitelně film! Film jej zasáhl a zcela pohltil. Již jako malý kluk chodil do žižkovského kina Edison. Vzpomíná: „V pravou chvíli se objevil vynález vynálezů. (myšleno film poznámka P. F.) (...) Film mne lákal. Divadlo mi připadalo statické a stal jsem se vyznavačem grotesek. To bylo tempo. Měl jsem své oblíbené komiky Ben Turpina, Bill Westa, kamennou tvář Friga. (...) Lákaly mne pohyblivé obrázky, obdivoval jsem Meéliésovu Cestu na měsíc, byl jsem tím filmem úplně okouzlený.“¹²⁵ Film byl skutečným zjevením, který fascinoval snad úplně všechny. Avšak Karla Steklého patrně více, a tak se vydal na trnitou cestu za ním.

Začínal jako promítač a poté se mihl jako epizodista ve filmu Koryatovič¹²⁶, kam jej přizval Rudolf Stahl st. Při natáčení se seznámil s hercem Theodorem Pištěkem a dal mu k přečtení námět na komedii, která byla prý napsána po vzoru amerických grotesek. Pištěk zařídil Steklému setkání se scenáristou Wassermanem¹²⁷ Pravděpodobně si padli do oka,

¹²³ Tamtéž str. 27.

¹²⁴ Z rozhovoru s Dimitrijem Kadrnožkou ze října 2009.

¹²⁵ Steklý, Karel: Život v inkognitu, IQ 147, Praha 1999, str. 27, 96-97.

¹²⁶ Film o Podkarpatské Rusi natočený v roce 1922. V podstatě byl propagandou o tom, jak Maďaři páchali zlo na Rusínech, proto nyní součástí Československa.

¹²⁷ Poprvé se s filmem setkal v roce 1919, kdy překládal a psal titulky k zahraničním filmům. Později se stal střihačem. Ke scénaristické práci ho přivedl režisér a herec Karel Lamač, který se stal jeho spolupracovníkem, a spolu s Anny Ondrákovou a Ottou Hellerem vytvořili legendární „Silnou čtyřku českého filmu“. Kde Wasserman, s Lamačem, psal scénáře, Ondráková a Lamač hráli hlavní role a Heller stál za kamerou. Celá čtyřka pak působila i v zahraničí. Hodně často spolupracoval i s Josefem Rovenským (dlouho také anonymně). Wasserman se nejvíce ve scénaristické práci uplatnil ve třicátých a čtyřicátých letech.

slovo dalo slovo a začali spolu spolupracovat. Takže Karel Steklý začal u filmu jako scenárista (když nepočítáme jeho epizodní roli ve filmu Koryatovič a pak byl taky klapkou ve filmu Pudr a benzin). Prvním filmém, který s Wassermanem napsali, byla opereta U svatého Antoníčka z roku 1933. *Krotil mé nápady, ale šli jsme z práce do práce*. Jejich spolupráce trvala asi 10 let, nejčastěji pracovali s režisérem Lamačem a herečkou Annou Ondrákovou – přímo pro komedie této herečky vymýšlel gagy.¹²⁸ Napsal či se podílel na několika desítkách scénářů, které byly realizovány převážně ve 30. a 40. letech a nejznámější jsou Barbora Hlavsová, Svět patří nám, Valentin Dobrotivý, Pantáta Bezoušek, Počestné paní pardubické a mnohé další.

Ale vrátím se ještě na chvíli v toku času zpátky, než se Karel Steklý měl stát renomovaným scenáristou, potkal Voskovce a Wericha v Lucerně, kde pracoval jako scenárista a člověk, který vymýšlel gagy. Na první setkání Steklý vzpomíná takto: „*Nedávní maturanti vystupovali v bílých parukách jako dvě pampelišky. Jejich čísla byla artisticky nevyzrálá a chybovali, že v nočním podniku servírovali studentský humor.*“¹²⁹ Bylo to ale šťastné setkání a Steklý stál v podstatě u zrodu Osvobozeného divadla. S Voskovcem a Werichem spolupracoval od roku 1928 do roku 1938.

3.3 Causa Osvobozené divadlo

Steklý byl tedy angažován do Osvobozeného divadla, kde plnil úlohu inspicienta. Voskovcovi a Werichovi vymýšlel scénky na forbínu a rovněž psal do jejich her gagy. Můžeme říci, že to byla požehnaná spolupráce, poněvadž si tito tři pánové sedli umělecky ale především lidsky. *S Voskovcem a Werichem jsme si od začátku rozuměli. Jejich vtip měl se mnou společné ražení.*¹³⁰ Měli rovněž společný pohled na svět, takže kritika společnosti a touha experimentovat byla jejich společným tvůrčím prostorem. *Mladý, inteligentní humor, recese, vtipná výprava si mě rázem získaly.*¹³¹

Steklý se podílel také na vzniku dvou filmů s Voskovcem a Werichem. Ve snímku Pudr a benzin si zahrál roli, která mu nebyla cizí z prken

128 Rozhovor s Karlem Steklým – Cesty a hledání, Pavel Borowiec in Film a doba, Praha 1983, ročník 29, číslo 10, str. 542-547.

129 Steklý, Karel: Život v inkognitu, IQ 147, Praha 1999, str. 143.

130 Tamtéž str. 144.

131 Tamtéž str. 145.

Osvobozeného divadla, tj. klapku. Na filmu Svět patří nám se podílel i scenáristicky, ale jeho přesný podíl se už nepodaří rozkrýt, bohužel i ve spolupráci s V+W byl tím člověkem, který stojí vzadu v pozadí.

Konec spolupráce s V+W je ohraničena rokem 1938. Tento rok není náhodný, kromě toho, že byl těžký pro Československo, znamenal i odchod Voskovce, Wericha a Ježka do USA na Broadway. Proč nevzali Steklého s sebou? Chtěl? Nechtěl? Tyto otázky jsou dnes prakticky nezodpověditelné. Ale z knihy vzpomínek Život v inkognitu se dá vyčíst, že odchod třech kamarádů za velkou louží ve Steklém zanechal jizvu, která byla bolavá po celý život: „Potom nám Hácha zamíchal karty na betla. Komikové jejili hledat štěstí za moře a u mne střídaly policejní prohlídky. Zatím jen protektorátní.“

¹³² Ta slova jsou jednoznačně vyřčena z ukřivděného až zatrpklého postoje a pohledu na věc.

A skutečně. Steklý s Werichem po druhé světové válce kontakt nenavázali ani umělecký ani lidský. Werich se o Steklém ve svých pamětech¹³³ prakticky nezmiňuje a jeho postoj a názor mi není znám. O něco sdílnější je ve svých pamětech Steklý, ale jeho vztah k Werichovi byl nakonec velice chladný až negativní: „(...) Že by velmož z Kampy vzpomínal na kufr, který zapomněl v nádražní úschovně? (...) ...vrozená dychtivost po rychlém úspěchu...“¹³⁴ Bohužel bližší podrobnosti o jejich „rozvodu“ se mi nepodařilo zjistit, nejsou známy ani Věře Líznerové Steklé: „O Osvobozeném divadle ani o Werichovi se nezmiňoval“¹³⁵, ani nikomu dalšímu. Má spekulace je, že za zpřetrháním vazeb a ochladnutím vzájemné náklonnosti může stát už odchod Voskovce a Wericha do zámoří, ten citát, který uvádím o odstavec výš, je plný hořkosti. A když vezmu v potaz, že Steklý své paměti psal téměř po padesáti letech od doby, kdy se to odehrálo, může má domněnka být pravdivá.

Přesto je jeden poválečný doklad o tom, že úcta a přátelství mezi našimi protagonisty opravdu nebyla jen chiméra. Werich po válce poslal Steklému blahopřání k padesátinám: „*Milej Steklej, dovídám sa, že prý jsou pŕlstoletý. Tak to mi nemaj dělat, protože za chvíli budu pŕlstoletej taky a tím*

¹³² Tamtéž str. 84.

¹³³ Werich, Jan: Všechno je jinak, Toužimský a Moravec, Praha 2006, 192 stran.

¹³⁴ Steklý, Karel: Život v inkognitu, IQ 147, Praha 1999, str. 80, 146.

¹³⁵ Z rozhovoru s Věrou Líznerovou Steklou z března 2009.

*čas tíhne mimo. V každém však případě jim přeju se jim plnilo, co sobě za nejvhodnější uznají, aby jim zdraví sloužilo, hlava myslela, a i druhý konec míchy aby jim i femininům radost způsobova. To jim přeje jejich starej obdivovatel a známej z kabaretu Lucerny, kde zwischenspiel bejval naším soukromým tajemstvím úspěchu. A přeju jim to i za toho druhýho vola. Jejich Jan W. 14. 10. 1953.*¹³⁶ Podle Věry Líznerové Steklé byl Steklý na pohřbu Werichovy ženy Zdeny a později i Werichovi, ovšem prý inkognito.

3.4 Příběh Sirény a dalších sociálních dramát

V průběhu druhé světové války natáčení na Barrandově nepřestalo, ten byl stále továrnou na iluze. Steklý v této době zde působil jako etablovaný a zaběhnutý scénárista. Velmi častým realizátorem jeho scénářů se stal slavný Martin Frič, který natočil podle Steklého scénáře třeba Roztomilého člověka (1942) nebo Počestné paní pardubické (1944). Můžeme říci, že pod Fričovým vedením se Steklý připravoval na režisérskou dráhu. Svě schopnosti režírovat si ověřil v krátkém filmu Prostřáček (1945). Tento film můžu směle označit za režijní debut Karla Steklého. Je to film zcela zapadlý a dnešnímu divákovi neznámí. Pojednává příběh dvou tuláků-zlodějů, kdy jeden z nich se díky vlídné péči hodných lidí napraví. Hlavní roli si zahrál František Filipovský.

O rok později, za Fričova dohledu, vstupuje Steklý do režisérských vod celovečerním hraným filmem Průlom (1946). Tento film nese jeden zajímavý primát, neboť je to první film, který vznikl v Československu po osvobození od nacismu. Nutno podotknout, že situace po válce ve filmu nebyla nijak povzbudivá. Bylo těžké znovu vytýčit cestu směřování kinematografie a po válce byly samozřejmě především akcentovány životně důležitější věci než umění. Průlom byl natočen podle předlohy spisovatele Jana Morávka známého posázavského ruralisty, tudíž nepřekvapí dějová linka Průlomu, jedná se hornické drama. Morávek byl typický svým zájmem o chudé lidi, proto silný sociální motiv obsahuje i Průlom, který svým způsobem předznamenává politický vývoj v poválečném Československu, ovlivňovaného stále sílícím levicovým entuziasmem. Konflikt mezi povrchní

136 Ze soukromého archivu paní Věry Líznerové Steklé.

maloměstskou smetánkou a chudými havíři staví na pomyslný pranýř korupci a pletichářskou přetvářku a naopak vyzdvihuje čest, spravedlnost a pracovní nadšení. Průlom je zřetelným odrazovým můstkem pro další tvůrčí směřování Karla Steklého, které se po celá 40. léta a část 50. let pohybuje ve velmi podobných konotacích. Středem zájmu se Steklému stává sociální nerovnost, útlak, vykošťování chudého bezbranného proletariátu atd. Jednoznačným vyvrcholením tohoto Steklého tvůrčího období se stala *Siréna* (1947).

Siréna je bezesporu nejslavnější a nejlepší film, který režisér Steklý natočil. O jejích kvalitách není potřeba ani dnes vůbec pochybovat! Steklý sám sebe však tímto snímkem zahnal vlastně do tvůrčí pasti – obrovský úspěch se dostavil hned na začátku jeho režisérské kariéry a on už nikdy nic podobného nenatočil (přestože se snažil o podobná témata). Z tvůrčí krize jej vyvádějí vlastně až adaptace Strakonického dudáka a posléze Švejka.

Steklý byl zdatný adaptátor literárních předloh a *Siréna* je samozřejmě filmovou adaptací slavného románu Marie Majerové. Steklý zajímavě v rozhovoru ve *Filmu a době* z roku 1983 vzpomíná, jak se s autorkou románu jen velmi těžko dovedli dohodnout na podobě filmového scénáře: „*Hned na začátku jsem se rozcházel s autorkou v pojetí. Byla příliš zamilovaná do svého díla a nedovedla obrazové představy odpoutat od napsaného.*“¹³⁷ Majerová především nemohla „zkousnout“, že si režisér filmu vybral jen dvě kapitoly z jejího díla: „*Paní Majerová se zděsila, když jsem jí předložil asi pět stránek vytržených z její knihy a řekl, že to je libreto.*“¹³⁸ Rozcházel se i ve formě pojetí, kdy ona chtěla klást důraz na dialogy a on kladl důraz na obrazové pojetí: „*Já zastával názor, že film musí působit vlastními prostředky, jinak nepřesvědčí ani o té sociální pravdě. (...) Nesmí to být film, musí to být prásknutí bičem. Proto žádné upovídané dialogy, jalové prostřihy a spojovací můstky.*“¹³⁹ Své pojetí si Steklý nakonec prosadil a ku prospěchu věci. Když odhlédneme od obsahu, se kterým se v dnešní době nemusíme ztotožňovat a může téměř vyvolávat až ironický úsměv, po formální stránce je *Siréna* vynikajícím filmem. Má v sobě *genius loci*, její atmosféra na diváka musí nutně působit velice tíživě. Je to zkrátka velmi působivý film, plný napětí, bídy

137 Rozhovor s Karlem Steklým – Cesty a hledání, Pavel Borowiec in *Film a doba*, Praha 1983, ročník 29, číslo 10, str. 542.

138 Tamtéž.

139 Tamtéž.

a hladu. Nezapomenutelná je scéna nenávisti, v podobě malého impulzu, a posléze v rozbíjení všeho možného v Bacherově (Bedřich Karen) vile hutnickými dělníky. Další jedinečnou scénou byla Hudcova zlost v hospodě atd.

Hlavní role ve filmu ztvárnili Ladislav Boháč a Marie Vášová¹⁴⁰. Především její výkon byl nezapomenutelný. Steklý ji pokládal za svou herečku a na její výkon v Siréně byl celý život pyšný. Pro přesné a pochopení nechám zaznít slova, která na její adresu napsal ve své biografii: „*Pak jsem k ní přišel se Sirénou. Byla překvapena, myslívala na jiné role. Ale když jsem jí napověděl, že chci skoncovat se zaběhnutou manýrou, vytvořit film nového půdorysu a novými inscenačními postupy, byla pro. Pozoroval jsem, jak se rozhořela. Vozil jsem ji do Kladna, aby se inspirovala prostředím. (...) Mizela filmová rutina, rostla dělnická Antígona. Dávala své roli vše, ještě něco navíc. Před natáčením scény, kdy najde zabitě dítě, bičovala se úděsnými představami a do úpadu pobíhala jako štvaná lucinkovým polem. Zcela vyčerpaná přišla před kameru. Oddaně, s pokorou vydávala ze sebe vše pro jediný záběr*“¹⁴¹

V kinech měla Siréna premiéru 11. 4. 1947. K sugestivnosti filmu přispívá i velice tíživá a depresivní hudba E. F. Buriana. Karel Stelý se Sirénou zařadil do filmařského trendu či stylu nebo filmové narace, který se v evropské kinematografii objevil po druhé světové válce a je označován jako modernismus. Poválečný modernismus má tři stylistické a formální rysy. Zaprvé – filmaři se snažili být věrnější realitě, než podle jejich názoru byla většina filmových klasiků. Modernističtí filmaři ukazovali nepříjemné skutečnosti jako třídní antagonismus nebo hrůzy fašismu, války a okupace. Tento objektivní realismus přivedl filmaře k epizodickému vyprávění, k

140 Vášová byla typickou tragédkou. Její herectví se vyznačovalo tragikou silného, vášnivého citu. Vystihovalo nejen psychologii postav, ale i dobu a prostředí, ve kterém žily. Převážně hrála ženy elegantní a vášnivé, cílevědomé, energické a rozhodné, odhodlaně jdoucí za svými dobrými, nebo i špatnými cíli. Později vynikla i v rolích žen prostých, stárnoucích a zemdlých. Vášová byla vysoké štíhlé postavy, ušlechtilé a hrdé tváře, pevného hlasu. Z nejoceňovanějších rolí, které vytvořila v Národním divadle, jmenujme Lízalku (Mrštíkové - Maryša), Madlenu Vojnarovou (Jirásek - Vojnarka), královnu Runu (Zeyer - Radúz a Mahulena), paní Liberu (Goldoni - Poprask na laguně), nebo paní Hoškovou (Shakespeare - Veselé paničky windsorské). Vedle Sirény si velké role zahrála ve Vyšším principu, tam hrála matku jednoho z popravených studentů – paní Ryšánkovou. Dále hrála v Němé barikádě, Osvobození Prahy, Všichni proti všem atd. Narodila se v roce 1911 a zemřela v roce 1984.

141 Steklý, Karel: Život v inkognitu, IQ 147, Praha 1999, str. 45.

útržkům ze života. (...) Úsilí modernistických filmařů o zachycení objektivní reality bylo vyváženo druhým rysem: usilovali rovněž o subjektivní realitu – chtěli ukázat psychologické síly, které nutily individuum jednat určitým způsobem. Chtěli prozkoumat veškerý duševní život. Třetím rysem evropského uměleckého filmu poválečného období je autorský komentář.¹⁴² Ten se však v *Siréně* plně nerozvinul, ale předchozí dva momenty jsou v *Siréně* patrné a proto toto dílo můžeme jednoznačně do modernistického stylu zařadit. Ostatně vyplývá to i ze slov samotného režiséra Steklého: „Vše muselo mít jednotný ráz, žádným detailem neporušený styl. (...) Ve volných chvílích jsme zkoušeli – a nejen text, toho bylo poměrně málo, ale rozebírali jsme psychologii postav, jejich vazby a fyzické jednání. (...) vytvořit dělnickou ženu jako antickou postavu. Tragický zjev, který nese velké poslání.“¹⁴³ *Siréna* je po formální stránce estetickým zážitkem, který přetrval do dnešních dnů. Blízko má k italskému neorealismu a tak není zas až tak velkým překvapením, že uspěla na Benátském festivalu – Biennale.

Není tajemství, že *Siréna* získala v roce 1947 v Benátkách hlavní cenu – Zlatého lva. Málo se ví o podrobnostech, jak *Siréna* cenu získala. Pozoruhodné je, že *Siréna* v původním plánu do Benátek vůbec cestovat neměla: „Dne 8. července byl Úřadu (Úřad pro filmový vývoz a dovoz – poznámka P. F.) telefonicky oznámen následující výběr filmů: Čapkovy povídky, *Liška a džbán*, a *Posvícení*.“¹⁴⁴ *Siréna* tedy v plánu československých filmů, které měly na festival jet vůbec nefigurovala. Do soutěže celovečerních hraných filmů byly nominovány Čapkovy povídky. Diskuse o tom, proč *Siréna* byla nominována až později, se vedou dodnes, nejvíce byl rozšířen mýtus o tom, že vyslání *Sirény* bránila Československá filmová společnost, která chovala k filmu velké antipatie.

Pravděpodobně neobstojí žádná konspirační teorie, poněvadž se původní výběr filmů – tedy bez *Sirény* – řídil platnými pravidly festivalu. Podmínkou zařazení filmu do soutěže o Velkou cenu byla totiž absolutní premiéra filmu a *Siréna* byla v kinech už od dubna 1947. Nakonec festivalová

142 Bordwell, David a Thomsonová, Kristin: Dějiny filmu, AMU + Lidové noviny, Praha 2007, str. 365, 366.

143 Rozhovor s Karlem Steklým – Cesty a hledání, Pavel Borowiec in Film a doba, Praha 1983, ročník 29, číslo 10, str. 544.

144 Skupa, Lukáš: Celý svět tleská zestátněnému filmu in Iluminace, NFA, Praha 2009, ročník 21, číslo 2, str. 67.

porota rozhodla o tom, že film má absolutní premiéru i tehdy, pokud byl dosud uváděn pouze v zemi svého původu – tuto podmínku Siréna splňovala. A tak člen československé filmové delegace A. M. Brousil¹⁴⁵ podal návrh na dodatečné zařazení Sirény do soutěže a bylo mu vyhověno.¹⁴⁶ Otázkou zůstává, proč vlastně Brousil o dodatečné zařazení Sirény do soutěže požádal. Patrně vycítil, že Čapkovy povídky nemají žádnou šanci uspět a festivalové dění bylo nakloněno typům filmu, jaké představovala Siréna – o modernistické formě, která se uplatnila na konci 40. let, bylo pojednáno o odstavec výše.

Siréna byla narychlo do Benátek vyslána (dokonce bez titulků). Vzbudila opravdový ohlas a sympatie si získala i u odborné veřejnosti ale i u obyčejného filmového publika. Nadšeně o Siréně například referoval filmový historik G. Sadoul¹⁴⁷: „Československo se Steklým a Trnkou nám dokazuje pravý opak a můžeme s nadějí očekávat příští rozvoj také jiných mladých filmů.“¹⁴⁸ Dnes se opět ozývají hlasy o tom, že za úspěchem Sirény stojí jen zdatné lobistické praktiky A. M. Brousila, bez něho by jinak prý Siréna neměla žádnou šanci uspět. Je veskrze pochopitelné, že dnes si od Sirény snažíme zachovat střízlivý odstup a spíše hledáme negativa. Po jejím ocenění totiž přišla neuvěřitelná komunistická masáž a propaganda, která mluvila o tom, že za úspěchem Sirény stojí zestátnění kinematografie a film se stal politickým nástrojem. Ale buďme spravedliví a objektivní, vždyť přeci lobovat za filmy není nic neobvyklého, dnešní tvůrci si naopak stěžují, že se jim lobování na festivalech či různých mezinárodních ocenění nedostává a že i to je důvod, proč české filmy v současné době nezaznamenávají žádný velký úspěch. Role A. M. Brousila je neoddiskutovatelná, jednoznačně se snažil působit na porotu: „S ní (americkou delegátkou) a anglickým delegátem měl prof. Brousil několik schůzek, na nichž se mu nesporně podařilo oba přesvědčit, aby oba hlasovali pro Sirénu.“¹⁴⁹ Ale jsem skutečně dalek toho za

145A. M. Brousil – filmový teoretik, profesor, rektor AMU. Dodnes se o něm traduje, že jen jeho zásluhou Siréna získala Zlatého lva.

146 Skupa, Lukáš: Celý svět tleská zestátněnému filmu in *Illuminate*, NFA, Praha 2009, ročník 21, číslo 2, str. 68, 69.

147 G. Sadoul byl levicově zaměřený člověk, tento citát se mimo jiné týká výhod zestátněné kinematografie.

148 Skupa, Lukáš: Celý svět tleská zestátněnému filmu in *Illuminate*, NFA, Praha 2009, ročník 21, číslo 2, str. 68.

149 Tamtéž str. 68.

to Brousila kritizovat a kvůli tomu se na Sirénu dívat jinak. Opakuji: lobing a zákulisní vyjednávání jsou naprosto běžnou praxí a nejen ve světě filmu. Přijde mi typicky česky maloměstské, že se dnes pouštíme do úvah o tom, že Siréna si vlastně cenu nezasloužila... Otázka jiná je, že úspěchem Sirény se poté oháněli komunisté a dokázali toho plně ve svůj prospěch zneužít, možná i proto na Siréně ten zatuchlý nádech navždy ulpěl. Paradoxní rovněž je, že úspěchem Sirény se politický establisment oháněl hodně dlouho, ale v dalších letech příliš filmů na festivaly na západ od našich hranic nevysílal...

Naznačil jsem, že Siréna byla pro Steklého do jisté míry záležitostí osudovou a určující a rovněž, že znamenala jeho jakousi další tvůrčí predestinaci, kdy chtěl na její úspěch navázat i v dalších filmech. Ty byly podobného zrna – obsahového i formálního. V roce 1948 natočil Steklý film *Kariéra*, do hlavních rolí byli obsazeni opět Ladislav Boháč a Marie Vášová. Příběh začíná tím, že se ředitel tiskařských závodů Karel Kubát dozví o nevyléčitelné srdeční chorobě, kterou trpí. A začne bilancovat, v myšlenkách se vrací ke klíčovým situacím, v nichž se postupně měnil jeho charakter a životní orientace. Sledujeme, jak se nám před očima mění, samozřejmě v horšího člověka, když byl chudý byl lepší, moc a peníze z něj udělaly necitné monstrum. Steklý zde jednoznačně akcentuje svou levicovou orientaci. Paralela s Wellesovým *Občanem Kanem*¹⁵⁰ nespočívá pouze v námětu, ale zdánlivě i ve struktuře syžetu, jež je divákovi předkládán v několika flashbacích, tím ale jakékoliv souvislosti končí a nastupuje tvrdá kritika toho, jak peníze kazí člověka. Naprosto v *Kariéře* chybí lehkost a elegance Sirény, je těžkopádná, příliš moralistní a nutno říci, že s příznivým ohlasem se nesetkala ani v době svého uvedení.

Toto Steklého tvůrčí období završuje *Anna Proletářka* z roku 1952. *Anna Proletářka* je politicky nejvíce angažovaná, předtím jsme mohli hovořit téměř o čistých sociálních dramatech, nyní se nám do popředí dostává komunistická ideologie. Literární předlohu tomuto filmu dal spisovatel Ivan Olbracht, který napsal stejnojmenný román. Na osudu dvou proletářských milenců, služičky Anny a dělníka Toníka Krouského, promítl autor filmu Karel

¹⁵⁰ Welles svou režijní prvotinu pojal jako rekonstrukci osudů fiktivního magnáta Kanea, sestavovanou novinářem - využívá k tomu filmové týdeníky, rozhovory s pamětníky atd. Postupně upřesňovaný obraz titulního hrdiny ztrácí svou původní gloriolu - ukazuje se, že peníze a moc ještě nezaručují štěstí.

Steklý celé široké historické pozadí dvacátého roku, kdy naše dělnická třída, stržena sovětským příkladem, chtěla i u nás svrhnout kapitalismus a nastolit vládu lidu. Ale oportunistické vedení sociální demokracie zradilo zájmy dělnické třídy a předalo vládu rakušáckým byrokratům, kteří revoluční hnutí násilím potlačili.¹⁵¹ Film je pro dnešního diváka jen těžko stravitelný, je zdouhavý, popisný a Steklý v něm opustil způsob filmového vyprávění, který tak mistrně použil v *Siréně*: „*A jako na zavolání přišlo tažení proti formalismu. Bouřka byla v povětří a strhla se při premiéře filmu Kariéra. (...) Pustili se do poezie, do malířství, začaly neslavné spory, co je přednější, zda obsah nebo forma.*“¹⁵² Pomalu se blíží tedy další období Steklého, které můžeme označit jako adaptační české literární klasiky. Nutno dodat, že Steklý se již nikdy ve své režisérské kariéře *Siréně* nepřiblížil. Nemíním tím, že točil jen špatné filmy, ale již nikdy nebyl takto novátorský, již nikdy se nepokusil o obrazový experiment.

3.5 Adaptace literární klasiky

Karel Steklý se v polovině padesátých let tedy objevuje v novém žánru – v novém filmovém pojetí. Jako scenárista měl s adaptováním literatury své zkušenosti a i *Siréna* je přepisem literatury na filmová plátna. V čem je však Steklého práce jiná? Především v tom, že nyní se téměř otrocky držel literární předlohy, to je způsob práce, který mu byl u *Sirény* naprosto cizí. Zcela tím však zapadá do filmové estetiky socialistického filmu padesátých let tzv. socialistického realismu.

Prvním filmem této Steklého etapy je *Strakonický dudák* (1955). Film *Strakonický dudák* je opravdu především přenesením divadelní hry do filmového obrazu. Iluzi filmového příběhu se snaží navodit víceméně neúspěšně idylickým českým venkovem a přehnanou barevností s „rádobyefekty“. Karel Steklý chtěl být úspěšný, celkově se mu však nepodařilo vnést do příběhu takovou poetiku, jakou si představoval. Vytvořil tak pouze přepis pro mimopražské publikum a dnes hlavně pro školní mládež – *Strakonický dudák* může dnešním studentům sloužit jako filmová

151 Kol. autorů: *Český hraný film 1945-1960*, NFA, Praha 2001, str. 15.

152 Rozhovor s Karlem Steklým – *Cesty a hledání*, Pavel Borowiec in *Film a doba*, Praha 1983, ročník 29, číslo 10, str. 544.

povinná četba. Nevýrazný až špatný výkon podal ve filmu představitel Švandy Josef Mixa, avšak jeden šťastný herecký objev zde Steklý pro sebe učinil, když v roli Vocilky zazářil Rudolf Hrušínský. Adorace vlastenectví se pochopitelně velmi hodila do krámu vládnoucímu režimu, i proto dostal Strakonický dudák šanci stát se jedním z prvních československých barevných filmů.

V roce 1957 se Steklý pustil do neuvěřitelně náročného úkolu – tj. přepsat na filmová plátna Haškova Švejka¹⁵³. Dnes je doba, která o všem, co Steklý natočil, říká, že je špatné – tedy i jeho Švejk. Nesdílím tento názor v plné šíři. Steklému se filmová adaptace Švejka do jisté míry velmi povedla, stoprocentně tomu nahrával fakt, že Steklý Haška osobně znal a v podstatě uměl perfektně nazřít prostředí, ve kterém se pohyboval: „*Okolnost, že jsem Haška znal, mě lákala postihnout i jeho osobní vlastnosti.*“¹⁵⁴ Ne se všemi nástrahami a těžkostmi se však Steklý dokázal vypořádat, Haškova předloha je vskutku velmi náročná a pro filmaře prakticky neřešitelná. O to více těší, že se s tím Steklý dovedl popasovat a přitom neztratil rytířské ostruhy. Avšak jistě nesrovnalosti nebo nedokonalosti ve filmu najdeme. Rudolf Hrušínský (jistě v synchronizaci s Karlem Steklým a za asistence režimních ideových dohlížitelů) posunul zakotvení Švejka coby přesně nedefinovatelného a pregnantně nezařaditelného individua, lidského ducha, ať už ve své rafinovanosti či prostoduchosti, svobodného a až anarchisticky všehoschopného, jenž stojí proti vážnému majestátu aparátu a mašinerie instituce zvané válka, k Švejkovi bodře lidovému, s dobovým kolektivním rozměrem. Přitom literární předloha má úplně jinou kvalitativní úroveň - je až neskutečné, jak mimoděk tam Hašek spojil nespojitelné - humor s pacifismem a odporem k válce, alegorii s reálnými příběhy, vitalitu s absurditou a

153 Kol. autorů: Český hraný film 1945-1960, NFA, Praha 2001, str. 98. - Kinematografií se už od dob němého filmu táhne pestrá nit pokusů o více či méně věrné adaptace tohoto Haškova slavného románu. Mezi nejznámější patří bezesporu Lamačův film z roku 1926 s Karlem Nollm v roli Švejka, Fričova adaptace se Sašou Rašilovem, natočená na počátku třicátých let či zdařilá animovaná verze Jiřího Trnky. V roce 1957 natočil dvoudílnou a dodnes neznámější adaptaci režisér Karel Steklý. Její první část (Dobrý voják Švejk) zpracovává první díl románu a vy se tedy můžete setkat Josefem Švejkem, pražským obchodníkem se psy a sledovat jeho osudy od chvíle, kdy je po sarajevském atentátu zatčen, vyšetřován a po čase přes diagnózu notorického blba povolán do armády. Dostává se do vězení, odkud je vyreklamován feldkurátem Katzem, jako jeho osobní sluha a když ten jej po čase prohraje v kartách, stává se nešťastím nadporučíka Lukáše.

154 Rozhovor s Karlem Steklým – Cesty a hledání, Pavel Borowiec in Film a doba, Praha 1983, ročník 29, číslo 10, str. 544.

existenciální tíži doby, oslavu individua i sociální kritiku, vtip s vážnou a hlubokou výpovědí o jedné z nejstrašnějších etap lidských dějin, formální uvolněnost a zároveň dokonalost, vulgarismy i nádheru češtiny, naraci a realitu, úpadkový žánr pavlačových drbů a nejvyšší patra experimentální literatury... To vše ve Steklého filmové adaptaci sice také snad najdeme, ale vždy patřičně naředěné a rozmělněné, bez ostrých hran Haškova druhého plánu.. Steklý ve Švejkovi pro sebe učiní další herecký objev¹⁵⁵, poněvadž v roli feldkuráta Katze jako kometa zazářil Miloš Kopecký. Ten se pro některé další Steklého filmy stane zcela nepostradatelnou součástí, ať je to ztvárnění Jana Lucemburského ve Slastech otce vlasti nebo nezapomenutelný Petr Vok ve Svatbách pana Voka a v mnohých dalších. Miloše Kopeckého můžeme směle označit za jeden z pilířů Steklého filmů.

V tomto tvůrčím období vznikl ještě film Mstitel (1959) podle knihy Karla Matěje Čapka Choda. Silnou stránkou poměrně neznámého snímku jsou výborné herecké výkony představitelů hlavních postav. V titulní roli zazářil Radoslav Brzobohatý: role Kašpara Léna byla jeho filmovým debutem. V roli kupce Konopíka uvidíme skvělého Jana Pivce a nešťastnou Kašparovu lásku Márynku hrála Ivanka Devátá. Zajímavým momentem je výborná sugestivní kamera Jana Stalicha.

3.6 Nevýrazná 60. léta

Šedesátá léta byla pro Steklého dobou tvůrčí krize a hledání další filmařské identity. Boom a veliké filmové úspěchy zaznamenávali filmaři nové nastupující generace, ať to byla Věra Chytilová, Jiří Menzel, Juraj Herz, Pavel Juráček a další. Československá Nová filmová vlna byla doslova zjevením ve stojatých vodách socialistického schematismu. Proto otázkou bylo, jak se s novým filmovým pohledem, s novými tvůrčími metodami vypořádají tvůrci o generaci starší.

Otakaru Vávrovi se to například podařilo. Poněvadž v 60. letech dokázal natočit dvě perly, které právem můžeme řadit mezi skvosty naší kinematografie. Jedná se o Romanci pro křídlovku a Kladivo na čarodějnice. V těchto filmech není ani náznak toho, čím byla obtěžkána husitská trilogie.

¹⁵⁵ Toto tvrzení není zcela přesné. Miloš Kopecký se mihl již v Anně Proletářce, avšak teprve ve Švejkovi dostává velkou hereckou příležitost.

Jiný příběh zažil Karel Steklý. Není mi známo, jak Novou filmovou vlnu přijímal, ale ze slov jeho manželky vyplývá, že valné to nebylo. Nicméně přesné vyjádření Steklého na adresu Nové filmové vlny není známo. Již zaznělo, že 60. léta nezastihla v dobré tvůrčí formě. V roce 1962 natočil dětský film *Objev na Střapaté hůrce*, je to příběh z pionýrského tábora, kam nedaleko od něj dopadne velký meteorit. Bezbarvý film, bez chutě a zápachu – nevýrazný. Práce s dětskými herci Steklému vyloženě nesesedla.¹⁵⁶

Ještě jednou se Steklý pokusí navázat na úspěch sociálních dramát a v roce 1963 natočil hornické drama *Lucie*. *Lucie* je jméno dolu, kam je jako ředitel jmenován jeden z horníků jménem Grochol. Po sérii nedobrých rozhodnutí, kterými však chce jen zvýšit výnosnost dolu, zahyne jeho syn. Otřesený Grochol, jemuž je dávana vina za pokles těžby, je poslán na zdravotní dovolenou. Jeden z předáků se snaží za celou situaci najít sabotáž. Ostatní vedoucí pracovníci však vědí, že Grochol je pracovitý a poctivý, a proto se zasadí o jeho návrat do funkce. Film *Lucie* se už však velmi míjel účinkem, filmové vyprávění se už ubíralo zcela jiným směrem. Po *Lucii* přichází pro Steklého několikaletý tvůrčí půst, kdy příležitost dostávají mladší tvůrci. Vysvobozením pro Steklého je až tvůrčí shledání se se scenáristou Janem Procházkou.

3.7 Historické komedie a osudové setkání s Janem Procházkou¹⁵⁷

Od *Lucie* nedostal Steklý u celovečerního hraného filmu příležitost dlouhých pět let, v roce 1965 sice natočil středometrážní *Zkázu Jeruzaléma*, ale šanci natočit celovečerní film neměl. Až tedy do chvíle než mu osud do cesty postavil v té době již velice slavného a vynikajícího scenáristu a dramaturga Jana Procházku¹⁵⁸. Je evidentní, že s nápadem natočit historickou komedii přišel Jan Procházka. Jednoznačně to dokazuje rozhovor s hercem Jaromírem Hanzlíkem¹⁵⁹: „*Po úspěchu s Kočárem do Vídně*¹⁶⁰ *mi Jan Procházka přislíbil, že mi napíše scénář přímo na tělo a že to bude*

156 Z rozhovoru s Marcelou Pittermanovou, která působila jako dramaturgyně u dětského filmu.

157 Podrobnější rozbor vzniku historických komedií bude v dalším textu.

158 Portrét Jana Procházky se objeví v další kapitole.

159 Rozhovor s Jaromírem Hanzlíkem z listopadu 2009.

160 Slavné drama, které například vyhrálo hlavní cenu na MFF v Karlových Varech, natočil režisér Karel Kachyňa podle scénáře Jana Procházka. Hlavní role ztvárnili Jaromír Hanzlík a Iva Janžurová.

historická komedie z doby mládí Karla IV. a bude ve stylu Fanfána Tulipána s Gerardem Phillipem“.

Historické komedie nejsou pro tvorbu Jana Procházky zrovna typické, tudíž jsem se obrátil na jeho dceru, spisovatelku Lenku Procházkovou¹⁶¹ s otázkou, proč si její otec vybral právě historické téma: „*Tátu vždy zajímaly dějiny, četl historické knihy a články, než onemocněl, měl v úmyslu napsat scénář o Alexandrovi Makedonském (ten jsem pak napsala já... ale samozřejmě nemohl být realizován, nakonec z toho po Listopadu zbyla rozhlasová hra), takže Karel IV. samozřejmě pro něj byl skvělým tématem.*“ Procházka se nechal ve svém scénáři volně inspirovat Karlštejnskými vigiliemi spisovatele Františka Kubky – tedy jen některými momenty z Kubkovy knihy.¹⁶²

Kruciální otázka nicméně zní, jak dva naprosto odlišní lidé, dvě zcela rozdílné entity, dva naprosto odlišné životní osudy se mohli dát dohromady? Proč? Vždyť lidsky ani umělecky nemohli k sobě mít blízko. V Barrandovském archivu o tom není jediná zmínka, ani jeden z pánů o tom nikde nepíše a jasno nemají ani jejich příbuzní. Lenka Procházková se domnívá, že byli sobě navzájem přiděleni.¹⁶³ To byla teze, která mohla vypadat věrohodně, bylo ji ovšem třeba verifikovat. K verifikaci nakonec nedošlo a při setkání s dramaturgyní Marcelou Pittermanovou¹⁶⁴ vyšlo najevo něco jiného. Jan Procházka dal Steklému šanci k natáčení Slastí otce vlasti díky přímlově a orodování dramaturga dr. Josefa Trägra¹⁶⁵. Ten působil právě u Švabíka a

161 Emailová korespondence ze srpna 2009.

162 Detailnější popis až v další části.

163 Emailová komunikace ze srpna 2009.

164 Marcela Pittermanová dramaturgyně FSB, jež působila v TS Švabík-Procházka – tj. ve skupině, kde byly Slasti otce vlasti natáčeny.

165 Kol. autorů: Slovník české literatury, Libri, Praha 2004, str. 468. - Veškerá Trägerova vědecká práce historická, teoretická i kritická byla ovlivněna jeho zájmem o divadlo a české drama. Pro schopnost důkladné analýzy divadelní inscenace z hlediska všech jejích složek (s důrazem na výrazové prostředky hercovy a režisérový) je v české divadelní kritice považován za nástupce Václava Tilleho a Jindřicha Vodáka. Generačně i myšlenkově spojen s českou meziválečnou avantgardou sledoval od počátků tvorbu E. F. Buriana, Jiřího Frejky, Jiřího Voskovce a Jana Wericha, usiloval o moderní divadlo, pracující se širokou škálou výrazových prostředků. Pozornost, často dosti kritickou, však věnoval i dalším pražským scénám 20. a 30. let, zejména režii Karla Huga Hilara na jevištích Divadla na Vinohradech a Národního divadla (Karel Hugo Hilar, O Hilarovi). Úvahy o protektorátním českém divadle a filmu a perspektivách poválečného vývoje shrnují Dvě přednášky z války o divadle. Komplexní pohled je charakteristický i pro Trägerovu práci divadelněhistorickou, z níž nejvýznamnější jsou portréty předních herců Národního divadla (Národní umělec Václav Vydra, Eduard Vojan, Jiřina Šejbalová). Studie Jiráskova Lucerna prostřednictvím rozboru hry, charakteristiky postav i údajů o její premiéře a dalším divadelním životě, o jejím zhudebnění a zfilmování, vymezuje místo Lucerny a klasického

Procházky a byl to Steklého dávný známý z dob Osvobozeného divadla, kde spolu před 2. světovou válkou působili. Zajímavá je i vzpomínka dramaturga Václava Šaška¹⁶⁶: „*Jan Procházka říkával, že dokud bude mít na Barrandově skupinu, tak u něj Karel Steklý může kdykoliv točit, protože natočil Sirénu, kterou Procházka nesmírně obdivoval.*“ Procházka dal Steklému znovu impuls v umělecké tvorbě, díky němu Steklý našel znovu témata, která mohl realizovat. Režisér Steklý natočil celkem čtyři historické komedie *Slasti otce vlasti*, *Svatby pana Voka*, *Pan Vok odchází* a čtvrtý nejméně známý je film *Hra o královnu*. Dva scénáře napsal Jan Procházka – *Slasti otce vlasti* a *Svatby pana Voka*, zbývající dva scénáře napsal sám Karel Steklý.

3.8 Umělecké dno

V normalizaci se točil politický odpad a podíleli se na tom různí umělci, produkční Jiří Zika mi sdělil, že mu jeden nejmenovaný slavný režisér někdy na začátku 70. let řekl: „*Když mi dají natočit hovno, tak jej natočím*“¹⁶⁷ Normalizace a 70. léta byla pohromou pro kulturu v Československu, platilo to všeobecně a netýkalo se to jen filmu. Tvůrci měli dvě možnosti, buď mohli ohnout hřbet a za cenu ztráty umělecké tváře začít pracovat a nebo si vybrat tvůrčí omezování či dokonce zákazy. O Karlu Steklém již víme, že byl jedním z režisérů, který se k novému normalizačnímu směřování přihlásil. Jaké důvody k tomu režiséra Sirény a Švejka vedly? Těžko povědět, opět se můžu pohybovat jen v oblasti spekulací. V současné době nejvíce převládá názor, že to bylo kvůli pochybnému Steklého charakteru.¹⁶⁸ Možná je blíže pravdě tvrzení, že chtěl za každou cenu dohnat ztracený čas způsobený tvůrčí nečinností v šedesátých letech (tam jeho pauza trvala přes pět let!). Proto projevil enormní servilitu vůči vládnoucímu režimu, bohužel zaplatil tím obrovskou daň, když si jednou provždy pošpinil své dobré jméno. Zajímavý je rovněž názor, na kterém může být část pravdy a nevylučuje se ani s

dramatu vůbec v moderním divadelním repertoáru. Träger je také autorem studie *Počátky českého divadla v Čs. vlastivědě*. Byl editorem kritického díla Jindřicha Vodáka (1941–1953, s Albertem Pražákem) a výboru z literární pozůstalosti Václava Vydry (1954–1956). Tvůrčí skupina Ladislav Hanuš – Josef Träger (od 1958 v tvůrčí skupině Erich Švábík – Jan Procházka) vytvořila základní repertoár dětského hraného filmu a natočila řadu významných literárních předloh.

¹⁶⁶ Telefonický rozhovor s Václavem Šaškem prosinec 2009.

¹⁶⁷ Z rozhovoru s Jiřím Zikou z listopadu 2009.

¹⁶⁸ Velmi ostře Steklého odsoudil Petr Koura, MF Dnes, 28.3. 2009, s. D 6-7.

předcházející tezí, že Steklý si chtěl udělat prostě a jednoduše legraci. Jenže si bohužel vybral rok 1968 a tím vstoupil na hodně tenký led, poněvadž my Češi máme obrovské tendence do Pražského jara dávat více patosu a étosu, než tam ve skutečnosti možná je a bylo. Steklý v Pražské jaro nevěřil¹⁶⁹, ničím jej neoslovilo. Možná, že mu mohlo u některých lidí připadat až absurdně legrační, vždyť se mu přímo před očima měnili zapálení budovatelé v reformující demokraty, bylo opravdu u všech ono reformní snažení myšleno vážně a bez postranních úmyslů. Nemohlo to u některých lidí zjevně převlékání kabátů a názorové kotrmelce Steklému vadit a nebylo to svým způsobem opravdu téma pro satiru? Asi ano, ale Steklému se to nepovedlo jeho film Hroch (1973) je opravdu jeden z nejhorších filmů naší kinematografie. Nevím, jak moc si Steklý uvědomoval, že Hroch bude zneužíván propagandou ke špinění a že vlastně dává klín do ruky normalizační politické scéně. Drahoslav Makovička a výtvarník Dimitrij Kadrnožka přicházejí s názorem, že si Steklý politické souvislosti pořádně neuvědomil, že si prostě a jednoduše chtěl pouze udělat legraci. Na druhou stranu dopředu probíhala dobová mediální masáž¹⁷⁰, ve které se mluvilo o tom, že konečně přijde do kin film, ve kterém se dovíme hořkou pravdu o Pražském jaru.

Domníval jsem se, že se více informací bude možno dozvědět v barrandovském archivu, že se tam najdou cenné dokumenty k Hrochovi, ve kterých se dozvíme, jak byla propojena politika s filmem, jak probíhal nad natáčením stranický dohled, jak vypadala korespondence mezi štábem a Tomanem nebo dokonce kulturním oddělením ÚV atd. Bohužel archiv nevydal žádná dobová svědectví, nezachoval se jediný ničím zajímavý dokument. Všechna důležitá nařízení nebo upozornění prý proběhla vždy po telefonu nebo přímo ústně.¹⁷¹

Hroch je ve scénáři a na dobových plakátech charakterizován jako »fantastická burleska«. Stejně jako řada jiných populárních crazy komedií je situován do neznámé země, kde se odehrávají nadpřirozené úkazy, které se mají stát východiskem pro komické situace. Na první pohled se zdá Hroch být

169 S tímto tvrzením přišel dramaturg Drahoslav Makovička, prý se o tom se Steklým bavili.

170 Viz. výstřižky z novin k filmu hroch, Archiv Barrandov Studio, Sběrka scénářů, film Hroch.

171 Rozhovor s Drahoslavem Makovičkou a Jiřím Zikou.

vlastně nevinnou zábavou, kterou narušuje pouze zcela rozšifrovatelný politický podkres. Už samotná dějová linie je výsostně trapná. Přes poněkud obskurní fabuli obsahuje snímek mnoho narážek na československé události roku 1968. Řada scén byla přímou pamfletizací jednotlivých představitelů Pražského jara, projevů občanské společnosti a práce médií. Za fiktivním ministrem Borovcem, který je vykreslen jako autoritativní a arogantní populist s "lidovou" tváří, se skrývá zcela otevřeně karikatura ikony pražského jara Alexandra Dubčeka. Konkrétně dešifrovatelné jsou i další postavy. Úlisný profesor Fibinger, který usiluje o vědeckou a společenskou rehabilitaci má být patrně literární vědec a diplomat Eduard Goldstücker.¹⁷² Ten byl v době stalinských represí odsouzen k těžkému žaláři a jako předseda Svazu československých spisovatelů patřil k nejvýznamnějším mužům reformního procesu. V Hrochovi neschází ani zástupce proraďných žurnalistů pod směšným jménem Pip Karen. Ten navenek vystupuje jako uhlazený kultivovaný elegán, ve skutečnosti však používá k dosažení svých cílů lži, podvody a vydírání. Nelze vyloučit, že předobrazem k této figuře byl dramatik a novinář Pavel Kohout. Vedle osob je ve filmu zesměšněna i řada dalších motivů Pražského jara. »Klub angažovaných přátel hrocha« je záměrnou parodií Klubu angažovaných nestraníků (KAN) atd.

Ve filmu prakticky nic nefunguje, je těžkopádný, trapný děj, hlavně v něm chybí byť jen špetka humoru, rovněž otřesné jsou všechny herecké výkony. Skoro působí jako nezamýšlená sebeparodie. Sami vrcholní komunističtí představitelé nebyli z výsledkem filmu spokojeni, vyplývá to z korespondence Ludvíka Tomana¹⁷³, která se týkala Steklého dalšího normalizačního filmu Tam, kde hnízdí čápi: „*vyvarovat se dramaturgických chyb, které byly udělány u Hrocha.*“ Cesta Hrocha československými kiny netrvala dlouho, po relativně krátké době byl stažen a rozhodně nesplnil očekávání, která do něj komunističtí pohlaváři vkládali.

Hroch není jediným filmem, ve kterém Steklý obrátil svou pozornost k Pražskému jaru potažmo k roku 1968. Rok po Hrochovi přichází Steklý s filmem Za volantem nepřítel. Námět k tomuto filmu napsal vedoucí kulturního

172 Koura, Petr: Příběh nejhoršího filmu, MF Dnes, 28.3. 2009, s. D 6-7.

173 Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka scénáře, film Tam, kde hnízdí čápi, Korespondence.

oddělení ÚV KSČ Miroslav Müller.¹⁷⁴ Žánrově se *Za volantem nepřítel* chce hlásit ke špionážnímu dramatu, které odhaluje řádění protisocialistických zlých sil v roce 1968. Příběh je zasazen do atraktivního taxikářského prostředí, kde se také poctiví a čestní komunisté s uvážlivým ředitelem podniku v čele stávají obětí zakuklených padouchů. Film opět působí jako nechtěná sebestarodie, kterou i v době svého vzniku mohl brát vážně málokdo. Pokud bychom chtěli provést malou komparaci, pak 30 případů majora Zemana působí jednoznačně uvěřitelnějším dojmem a je kvalitativně někde jinde – má větší švih, zápletky, které diváka vtáhnou, solidní filmařské vyprávění atd. Ve filmu *Za volantem nepřítel* se neubráníte hořkému úsměvu, když například na konci filmu umírá hlavní hrdina ztvárněný Milošem Willigem¹⁷⁵, potom co je na jeho autě provedena sabotáž s brzdami, on díky tomu havaruje, vážně se poraní, načež v nemocnici těsně před smrtí pronese patetická slova: „vraždit mohou, zvítězit nikdy“. Z filmu byly nakonec vystřiženy scény, kdy s podvratnými živly měl zatočit příchod vojsk Varšavské smlouvy, poslední záběr filmu totiž měl být zakončen slavným přiletem bratrských sovětských vojsk na ruzyňské letiště.¹⁷⁶

Posledním snímkem této Steklého etapy je film *Tam, kde hnízdí čápi* z roku 1975, který je adaptací románu B. Nohejla. V tomto snímku dějově zasazeném na vesnici, který se odehrává ve dvou časových rovinách, ukazuje, jak čestní komunisté, jejichž přesvědčení bylo upřímné, to vždy měli těžké. V éře stalinismu je ohrožovaly přehmaty, v krizovém období o patnáct let později se stali terčem pravicových sil. A režisér zdůrazňuje, že není náhodné, že právě ti největší dogmatici z 50. let se později stali stejně zákeřnými obroditeli – opět narážíme na moment toho, že tento fakt názorově konzistentnímu a přesně zakotvenému Steklému musel vadit. Přesto se přímo nabízí otázka, věděl Steklý o tom, že točí špatné filmy? Zajímavý pohled dávají přímí účastníci natáčení produkční Jiří Zika, dramaturg dr. Drahošlav Makovička a výtvarník Dimitrij Kadrnožka, kteří vzpomínají na to, že Steklý byl při natáčení podrážděný, velmi nervózní, v podstatě se o

174 Miroslavu Müllerovi je už věnován prostor v předchozí části textu.

175 Miloš Willig byl v době normalizace často obsazovaným hercem, především do rolí charakterních a správných komunistů. Příkladem je 30. případů majora Zemana, kde Willig hrál roli plukovníka Kaliny – charakterního, čestného a vždy správného velitele STB.

176 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka scénářů, film *Za volantem nepřítel*, Synopse literárního scénáře.

natáčeném filmu odmítal s kýmkoliv bavit. Může, ale nemusí to znamenat, že na Steklého byl skutečně vyvíjen nějaký předem nespecifikovaný nátlak, mohl se obávat, že by již nemusel dostat další příležitost k natáčení (bylo mu už přes 70 let), proto poslechl a ony tři normalizační hrůzy natočil. A svou podstatnou roli mohly sehrát i peníze, Steklý byl v 1. kategorii mezi umělci, tudíž měl velmi solidní příjem, když k tomu připočítáme kromě režisérského příjmu peníze za scénář a námět, vyjde nám, že Steklého odměna se za jeden film pohybovala v řádech několika desítek tisíc, což na tehdejší dobu byly nemalé peníze.

3.9 Filmové vzpomínání na mládí od stárnoucího anarchisty

Režisér Karel Steklý zažil v 70. a 80. letech neuvěřitelný tvůrčí boom, kdy téměř platilo, že každý rok natočil jeden film.¹⁷⁷ To jinými slovy znamená, že od roku 1969 do roku 1985 natočil téměř tolik filmů jako za celou svou předchozí kariéru. Během 70. let a začátku let 80. se věnoval kromě zmíněných témat filmům, ve kterých se často vracel do období svého mládí do prostředí, které bylo ovlivněno anarchismem, levicovým smýšlením a podobně.

Již byly zmíněny filmy *Svět otevřený náhodám* (1971) a *Lupič legenda* (1972). Jen připomínám, že *Svět otevřený náhodám* je silně sociálně akcentovaný příběh nezaměstnaného mladíka Vojty, který v polovině třicátých let po řadě neúspěšných pokusů najít si práci odchází pod vlivem skupiny komunistické mládeže bojovat proti Francovu režimu do Španělska. V *Lupiči Legendovi* sledujeme příběh lupiče-anarchisty, který je C. a K. tajnou policií podezříván pro krádež šperků. Ve skutečnosti sledujeme levicově pojatou agitaci.

Skandál v Gri-Gri baru (1979) je dalším filmem, který jednoznačným charakterem zapadá do této kategorie filmů. Dva mladé navrátilce z první světové války čeká obtížná budoucnost, protože nemohou sehnat práci. Jeden se nakonec uchytí jako elektrikář, druhý pronikne do sociálně demokratického tisku, kde získává šanci zblízka přihlížet, jak vedení sociální

¹⁷⁷ Tuto úvahu potvrzuje dramaturg dr. Drahošlav Makovička, v jehož dramaturgické skupině Steklý natočil v 70. letech 3 filmy: „*Bylo nepsané pravidlo, že takoví režiséři jako byl Steklý museli mít každý rok umožněno natočit film*“.

demokracie klame své členy, jak vstupuje do služeb vládnoucích vrstev. A novopečený novinář řeší problém, zda se také má přizpůsobit korupčnímu prostředí...

Každému jeho nebe (1982) je životopisným filmem o herečce Xeně Longenové, to byla zářící hvězda pražských kabaretů 20. let. Ať byly původní záměry jakékoli, vyšla z toho nakonec prapodivně neživotná mozaika. Mizerně nastylizovaná atmosféra dvacátých let, kterým kralovaly kabarety a pražská bohéma, je pouze vedlejším doplňkem k frázovitému zobrazení nevyrovnaného manželství Xeny a bouřliváka Emila Artura Longena. Ten je ve filmu prezentován pouze jako příčina tragického konce jeho ženy. Záměrně je zamlčen jeho mimořádný umělecký rádius, který se pohyboval od malířství k herectví, kabaretu až k psaní her a scénářů. Film se zabývá ve zcela patetické rovině jen triumfálním výkonem Xeny Longenové (Jaroslava Obermaierová) v divadelní adaptaci Kischovy povídky Tonka Šibenice a nesmyslně vynechává scény jako Rokoko a Divadlo Vlasty Buriana, které sehrály v životě obou manželů velký význam. K Vlastovi Burianovi neměl Steklý asi nejlepší vztah, ve svých pamětech mu věnuje několik řádek a jsou to vzpomínky plné ironie a uštěpačnosti: „*Za okupace jsem se s Vlastou nesetkal. Stačilo mi tvrzení několika herců, přítomných zvedání pravice a heilování.*“¹⁷⁸

Steklého filmy v poslední dekádě jeho tvůrčího života šly kvalitativně nesmírně dolů. Způsob jeho filmového sdělení byl již překonaný, ony filmy působí těžkopádně, pro dnešního diváka jsou prakticky nekoukatelné – však je televize nevysílají a to není náhoda. Steklý měl svůj svébytný pohled na svět, neberu mu jej a nepolemizuji s ním, co je ale na těch filmech špatné – až patetický moralismus – chudý správný člověk, proletář, naproti tomu stojí bohatý bezcharakterní pravičák. Bohužel ani komedie neoplývají humorem, kterému by se dalo zasmát. Steklý byl mistr gagu, vždyť je psal pro Voskovce a Wericha, přesto dobrého vtipu je ve Steklého posledních filmech pomálu. Když už se nějaký humor objeví, je bohužel té nejlacinější cenové úrovně...

Zdá se, že režisér Steklý propásl správný okamžik, kdy odejít z tvůrčího vrcholu do penze, posledním opravdu kvalitním filmem jeho

178 Steklý, Karel: Život v inkognitu, IQ 147, Praha 1999, str. 119.

filmografie jsou Svatby pana Voka z roku 1970, ale přitom poslední film natočil až v roce 1985 Podivná přátelství herce Jesenia. Ze vzpomínání Jiřího Ziky víme, že Steklý byl už velmi nemocný a že se dokonce velmi obával, že film Karel Steklý ani nedotočí. Je umění odejít na vrcholu, Steklému se to nevydařilo, ovšem, kdo jednou ochutná drogu zvanou film, jen velice těžko s ní přestane, byť mu je jako třeba našemu režisérovi 82 let...

3.10 Umělecký charakter Karla Steklého

Leccos již bylo naznačeno či dokonce přímo řečeno, jaký Steklý byl jako umělec. Neměl žádnou filmovou školu, byl samouk a u umění začínal skutečně od píky. Nejprve psal do novin, u filmu začínal dokonce nejprve jako promítač, aby se posléze mihl ve filmu Koryatovič jako epizodista. Poté působil jako scenárista a režisérsky se učil od Martina Friče.

Karel Steklý by to neslyšel rád, ale on je svým způsobem typickým příkladem režiséra jednoho výborného filmu – Sirény. Tím nechci snižovat kvalitu dalších filmů především Švejka a dvou historických komedií. Ale v Siréně měl Steklý nejvíce umělecké invence, tam se vsutku snažil o umění s velkým U. Sám, když na Sirénu vzpomíná, mluví takto: „*Pro mě Siréna nepředstavuje benátský triumf. Chtěl jsem docílit mnohem víc, nasměrovat český film*“¹⁷⁹ A to se mu částečně podařilo, když natočil něco pro český film doposud neznámého, neobjeveného. Po změně způsobu filmové narace v padesátých letech už vlastně po celý tvůrčí život nenašel svůj čistý osobitý styl – filmařsky ustrnul někde v období 30. a 40. let.

Dokladem toho je, že natáčel velice rychle¹⁸⁰, tedy způsobem typickým pro 30. léta. Jaromír Hanzlík vzpomínal, že ani zkoušení na natáčení Slasti otce vlasti netrvalo dlouho oproti generaci mladších režisérů, pro které natáčení v podstatě znamenalo složité nákresy, každý pohyb, každý detail dopodrobna rozpracovaný. To byl způsob práce Steklému naprosto cizí: „*Struktura dramaturgie je v poslední době příliš komplikovaná. Okolo scénářů*

179 Rozhovor s Karlem Steklým – Cesty a hledání, Pavel Borowiec in Film a doba, Praha 1983, ročník 29, číslo 10, str. 542.

180 Pamětníci, kteří se Steklým natáčeli to potvrzují.

*přešlapuje mnoho lidí, orgánů i jedinců. Já napíši scénář za měsíc, nejdéle za šest týdnů.*¹⁸¹

Steklého filmy neoplývají nějakou zvláštní obrazovou vynalézavostí a invencí. Svým způsobem to připomíná, jako by natáčel divadlo. Kamera bývá velmi statická a jejím hlavním úkolem je zachytit herce, jak mluví při dialogích.

181 Rozhovor s Karlem Steklým – Cesty a hledání, Pavel Borowiec in Film a doba, Praha 1983, ročník 29, číslo 10, str. 542.

4. Portrét Jana Procházky

4.1 Člověk Jan Procházka

Je nemyslitelné až přímo vyloučené, že by Janu Procházkovi nebyla věnována větší pozornost, proto mu bude na následujících stranách poskytnut dostatečný prostor. Janu Procházkovi se budu věnovat z několika zřejmých důvodů. Zaprvé byl to právě on, kdo dal Karlu Steklému na konci 60. let na Barrandově novou šanci, bez Procházkaova přičinění by pravděpodobně nikdy nezačal točit historické komedie a tím pádem to poslední, co snese ve Steklého tvorbě kritická měřítko. Tato práce se mimo jiné pokouší zachytit atmosféru na Barrandově na konci 60. let a Jan Procházka je jedním z nejdůležitějších protagonistů Pražského jara.

V 60. letech, když už byl zavedeným scénáristou, se velmi výrazně a angažovaně zapojil do obrodného pokusu. Působil ve vedení Svazu československých spisovatelů i ve vedení Československého státního filmu, tedy organizací, které v podstatě stály u zrodu demokratizace společnosti. Procházka byl jedním z nejvýraznějších mluvčích Pražského jara. Posléze byl téměř ruku v ruce s příchodem vojsk Varšavské smlouvy doslova smeten ze scény. Trefně poznamenává ve své knize *Politika pro každého*¹⁸²: „*Mohla to být nejkrásnější revoluce, kdybychom ji neuskutečňovali my sami*“.

Patřil k našim neplodnějším scénáristům. Zhruba za desetiletí tvůrčí činnosti připravil předlohy ke třem desítkám filmů. Některé z nich se poté staly perlami československé kinematografie, velmi úspěšná byla především spolupráce s režisérem Karlem Kachyňou – mezi jejich nejlepší filmy patří *Kočár do Vídně*, *Noc nevěsty* nebo *Ucho*. Nutno říci, že právě tyto filmy vyvolávaly ve společnosti bouřlivé reakce. Jsou to totiž filmy, které tepaly zlořády komunismu či totality obecně. Není tedy divu, že po nástupu normalizace se Jan Procházka stal jednou z prvních obětí. On nezaplatil pouze tím, že jej vyhodili z práce, Jan Procházka byl komunisty doslova uštván k smrti – když zemřel, bylo mu pouhých 41 let. Musí vás jímat až hrůza, když se v jeho knize dočtete: „*BUĎTO BUDEME ŽÍT V TÉTO ZEMI SVOBODNĚ, ANEBO ŽÍT NEBUDEME*.“¹⁸³

182 Procházka, Jan: *Politika pro každého*, Mladá fronta, Praha 1968, str. 242.

183 Tamtéž str. 241.

4.2 Venkovan tělem i duší

Jan Procházka se narodil 6. února 1929 v Ivančicích na jižní Moravě. Pocházel z generace lidí, která po 2. světové válce vstupovala do komunistické strany.¹⁸⁴ V dnešní době se nám to může jevit nepochopitelně, proč celá plejáda našich intelektuálů se do komunistické partaje nechala zlákat. Mějme na paměti, že byli to lidé, kteří v průběhu dospívání (tedy značné citové pohnutosti) zažili 2. světovou válku a bylo tedy velice snadné nechat se zlákat levicovými idejemi. Přesným pojmenováním se na tuto situaci zdá být citát Winstona Churchilla, kdo nebyl v mládí levičák, nemá srdce.

Jan Procházka se po únoru 1948 začal politicky angažovat a stoupal v politické kariéře, působil na nejvyšších místech Svazu mládeže. Začal být literárně činný. Jeho první prozaický pokus *Rok života* (1956), je zcela v intencích dobového chápání a nazírání světa, tedy socialistický schematismus okořeněný nádechem budovatelské agitky. *Stačí snad říci, že svět byl v této knížce nahlížen jako rovná placička dávno před objevy Galileovými. Na jedné straně si kasali rukávy modrých košil srdnatí chlapi a mravné dívky, na straně druhé se choulily zbytky vykořisťovatelských tříd a s hrůzou počítaly poslední minuty své existence. (...) základním motivem povídky je dokonce projev prezidenta Antonína Zápotockého.*¹⁸⁵

Po své prvotině se na několik let odmlčel, aby v roce 1960 napsal knihu *Zelené obzory*¹⁸⁶. Tato kniha nese částečně rysy autobiografičnosti a jsou v ní jednoznačně zachycené skutečné reálie venkovského prostředí a zdrušťování. Tento román překonává rámeček zažitých stereotypních a schematických představ o idylickém zdrušťování. Je naopak zaměřen velmi kriticky, snaží se problémy v zemědělství zachytit opravdu věrohodně se všemi rozporuplnostmi složité doby. *V rozsáhlejší novele Zelené obzory je stejná látka jako v předchozích povídkách, přesto jakoby ji psal někdo jiný, hotový autor s charakteristicky humorným nadhledem, ve snaze vyhnout se dobovým schematům.*¹⁸⁷ Skutečně v Zelených obzorech sledujeme autorovu proměnu, kdy se ze zapáleného komunisty stalinského formátu, stává zcela

184 Podobně jako třeba spisovatelé Pavel Kohout, Milan Kundera nebo Ivan Klíma

185 Jachnin, Boris: Jan Procházka, ČFÚ, Praha 1990, str. 3.

186 V roce 1962 *Zelené obzory* zfilmoval režisér Ivo Novák.

187 Jachnin, Boris: Jan Procházka, ČFÚ, Praha 1990, str. 4.

někdo jiný. Nemilosrdný kritik a glosátor všeho totalitního, ale zároveň člověk, který za pravdu se dokáže velmi tvrdě bít – snad i proto, že byl sedláckého původu.

4.3 Jan Procházka filmový

Na konci 50. let Procházka opouští mládežnický aparát a míří do FSB. Na Barrandově působí v pozici scenáristy, dramaturga a posléze vedoucího tvůrčí skupiny – dramaturgická skupina Švabík-Procházka. V letech 1968 až 1969 byl místopředsedou Svazu československých spisovatelů.

Zpočátku si Procházka jako scenárista pomáhá svými vlastními literárními předlohami. Později se posloupnost otáčí, kdy prózy nabírají podobu filmových povídek, které byly určeny původně ke zfilmování. Na začátku scenáristické kariéry se nijak nevyjímal ve způsobu práce od zaběhnutých stereotypů dané doby (je to stejné jako u jeho literatury). Ačkoliv talent mu nikdo neupíral. Procházkovy začátky u filmu se datují rokem 1957, kdy se podílel na středometrážním filmu *To byla noc*. V této době píše především psychologická dramata ze současnosti. Většinou jsou hlavním tématem přežitky minulosti ve vědomí lidí a nějakým způsobem se dotýkají pracovní etiky. Procházka je velmi výkonný scenárista a prakticky každý rok se podílí aspoň na dvou titulech – v roce 1962 dokonce na pěti. Nutno dodat, že na většině filmů doby, je vidět jistá scenáristická uspěchanost a vypadá to, jako by filmy byly šity horkou jehlou.

Změnou v umění Jana Procházky byla knížka *Zelené obzory*, kterou v roce 1962 zfilmoval režisér Ivo Novák. Doslova pak revolucí bylo spojení Jana Procházky s režisérem Karlem Kachyňou. Je zřejmé, že tito dva umělci si padli do oka, Procházka v Kachyňovi našel spřízněnou duši citlivě reagující na jeho záměry. V první etapě jejich společné tvorby se zajímají o svět dětí (většinou dospívajících), tedy v období hledání a prvních velkých citových zmatků. Zde se Procházka ukázal být vynikajícím pozorovatelem a analyzátozem dospívající křehké duše a Karel Kachyňa dobré Procházkovy scénáře dovedl převést do zajímavého obrazového rámce. Je zajímavé, že hrdinkami příběhů byla většinou děvčata, která hledala velmi bolestně vlastní já i pravdu o světě. A tak vznikly tři tématem velmi podobné filmy, prvním je *TRÁPENÍ* (1962), jež bylo oceněno Velkou cenou mezinárodní poroty na

filmovém festivalu v Cannes v oboru zábavných filmů, cenou poroty na Mezinárodním filmovém festivalu v Mar del Plata a Stříbrnou gondolou a stříbrnou Minervou na Mezinárodním festivalu filmů pro mládež v Benátkách. Druhým filmem je NADĚJE (1963). A posledním VYSOKÁ ZEĎ (1954) oceněná Stříbrnou plachtou na Mezinárodním filmovém festivalu v Locarnu. Vysokou zeď si přibližme podrobněji, jedná se o lyrický příběh o asi 12leté dívce, která během letních odpolední utíká z domova po pražských střechách, zlobí domovníka a přelézá vysokou zeď, aby učila mladého muže (Vít Olmer) po autonehodě znovu chodit. Mladý muž je rezignovaný a skeptický a dívka ho svou vitalitou přinutí chodit a on jen díky ní udělá pokaždé o pár kroků víc. Film o zvláštním přátelství malé dívky a dospělého muže. *Mladá dívka Jitka pomáhá pomáhá svou nepatrnou dětskou silou a obrovskou vůlí k uzdravení – až do konečného zklamání, kdy se svět dětí a dospělých odděluje. Není to však zrada, jak si Jitka myslí, ale zákon života, který ještě nemůže pochopit.*¹⁸⁸

Zhruba do poloviny 60. let je pro Procházkovy scénáře typická jistá uzavřenost do *privátního mikrokosmu*¹⁸⁹, to jinými slovy znamená, že vedle psychiky dítěte se zajímá ještě o jeho vztahy v rodině i mimo ni, ovšem bez nějakých dalších společenských souvislostí. Nicméně ve druhé půli šedesátých let proběhne přechod od „pouhého světa dítěte“ k širšímu celospolečenskému pohledu. *Od psychologické interpretace příběhu jednotlivce postoupí k alegorické studii společenské morální krize.*¹⁹⁰ Prvním snímkem této tvůrčí etapy je film z roku 1965 Ať žije republika, kde je dětský hrdina důsledně konfrontován nejen s vlastnostmi dospělých, ale s celkovým společenským klimatem. Příběh se odehrává na sklonku druhé světové války a všímá si temných stránek našeho osvobozování od nacismu. Procházka zde učiní velmi střízlivý a přísný pohled na českou mentalitu z doby osvobozování, kdy například venkované doženou k sebevraždě údajného kolaboranta. V jiné přízračné scéně hlavní hrdina chlapec Olin uvidí své rodiče s nakradeným majetkem. Je nepochybné, že název filmu zamýšlel autor velice ironicky a působí velice svěžím dojmem oproti filmům z 50. let,

188 Tamtéž str. 14.

189 Jaroš, Jan: Filmové hoře Jana Procházky in Lidové noviny, 13.2. 1991.

190 Jachnin, Boris: Jan Procházka, ČFÚ, Praha 1990, str. 14.

kteří heroizovali udatné a slovutné češství. Vrcholem tohoto období je Kočár do Vídně (1966). V komorně laděném příběhu sledujeme příběh dvou lidí, kteří se sobě do cesty přimotali jen velice nešťastným osudem. Vidíme složitě vyvíjející se vztah mezi českou vesničankou Kristou, jíž Němci během války popravili muže, a německým vojákem¹⁹¹, který ji donutí, aby jej spolu se zraněným kamarádem dopravila k hranicím. Strhující psychologické drama Jana Procházky si nemilosrdně zahrává s nashromážděnými emocemi, které hrozí vybuchnout každým okamžikem. Depresivní jízda liduprázdným lesem katarzi každým metrem odkládá, až se pomsta, nenávist, strach, spravedlnost, válečná frustrace vzájemně vykrátí či anulují a vyústí v nečekané sblížení. Šokující konec vrhá na partyzány a potažmo i rudou armádu zcela jiné světlo, než na ně svítilo v budovatelských písních a učebnicích a oběma autorům poté zadělalo na pořádné problémy. Není zapotřebí se rozepisovat o všech filmech, které byly natočeny podle scénářů Jana Procházky, ale bližší zkoumání jeho scénáristické činnosti bylo pro pochopení všech souvislostí velmi důležité.

Jan Procházka tedy nejvíce spolupracoval s režisérem Kachyňou, spolu tvořili jasně daný tandem. Avšak Kachyňa nebyl jediný, kdo realizoval Procházkovy scénáře – mezi „Procházkovy režiséry“ dále patřil Ivo Novák, Štěpán Skalský a Karel Steklý. Jak došlo k překvapivému spojení dvou naprosto rozdílně smýšlejících osob, jsem již informoval v kapitole věnované Karlu Steklému. Je evidentní, že historické komedie (Slasti otce vlasti, Svatby pana Voka), které napsal pro Karla Steklého, byly pro něj spíše činností vedlejší v jeho hlavní tvorbě. Přesto snesou velmi přísná kritéria a nezaprou Procházkův rukopis. Jedná se především o bourání zažitých představ a historických stereotypů, i když zde na rozdíl od Kočáru do Vídně humornou formou. Historické podvědomí dělá z Karla IV. až mýtickou postavu bez jediné chybičky téměř neživotnou bez zájmu o cokoli lidského. Proto je velmi příjemné, že Procházka pohlíží na Otce vlasti jako na člověka, který má občas také čistě přizemní lidské starosti – například jej bolí zadek ze sedla na koně, líbí se mu ženy, je svůdníkem a je klukovsky nevyzrálý. I když z

191 Mladého německého vojáka ztvárnil Jaromír Hanzlík. Jeho výkon na Jana Procházku prý zapůsobil natolik, že z něj chtěl učinit českého Belmonda. Plánoval mu psát scénáře přímo na tělo mimojiné i Slasti otce vlasti. Toto vyplývá z komunikace s dcerou Jana Procházky Lenkou Procházkovou – mailová korespondence ze srpna 2009.

konečného výsledku Slastí otce vlasti byl prý Jan Procházka lehce zklamán: „říkal, že mají těžkou prdel“¹⁹², avšak Slasti otce vlasti a Svatby pana Voka neměly zůstat jedinými historickými scénáři, které chtěl Procházka realizovat, velice toužil napsal scénář o Alexandru Makedonském, J. A. Komenském a rovněž o Janu Masarykovi.¹⁹³ Bohužel to nestihl, zemřel dříve, než je mohl napsat.

4.4 „Zločiny“ Jana Procházky

Jan Procházka byl velmi aktivním v průběhu Pražského jara, z umělců byl jedním z nejviditelnějších, a když si k tomu přidáme filmy podle scénářů, které byly natočeny v průběhu 60. let, zákonitě nám musí vyjít, že po okupaci vojsky Varšavské smlouvy to nemohl mít jednoduché. Celá dramaturgie FSB byla novým vedením československého filmu pokládána za jednoho z viníků změn, které nastaly v roce 1968. Reflektuje to již citovaná Zpráva o situaci v čs. kinematografii¹⁹⁴: „v tvůrčích skupinách jsou soustředěni přední ideoví představitelé militantního pravicově oportunistického a antisovětského směru naší tvůrčí inteligence“. O celkové reorganizaci v čs. filmu jsem už informoval, o změně ve vedení FSB rovněž, proto nepřekvapí, že kompletní stávající dramaturgické skupiny byly rozprášeny a že nezůstal stát kámen na kameni – z toho jasně vyplývá, že se toto zemětřesení muselo dotknout i Jana Procházky, který byl navíc velmi intenzivně „namočen“ do Pražského jara.

Připomeňme si, že koncem 60. let úroveň československého filmu dosáhla zatím svého nejvyššího vrcholu v dějinách – hovoří se o zlatých šedesátých. Za kvalitou natočených filmů stojí samozřejmě i precizně budovaná síť dramaturgie. Jednotlivé tvůrčí skupiny byly při nástupu normalizačního vedení rozpuštěny k 1. březnu 1970 a zdůvodněno to bylo kromě pravicového oportunismu ještě údajným špatným hospodařením: „Byla odhalena řada případů, kdy byly vyplaceny vysoké zálohy za synopse, které v žádném případě nemohly sloužit jako podklad pro film, byly zpracovány neobyčejně stručně a nedávaly žádnou představu o budoucím díle. V těchto

192 Z mailu s Lenkou Procházkovou – srpen 2009.

193 Opět z komunikace s Lenkou Procházkovou.

194 Zpráva o situaci v československé kinematografii z roku 1970 in Iluminace, Dokumenty z archivu ÚV KSČ, NFA, Praha 1997, ročník 9, str. 162-170.

*případech je možné se právem domnívat, že šlo o určitou formu skryté podpory a ne o vážný záměr, který by vedl k eventuální realizaci filmu“.*¹⁹⁵

Již jsem informoval o tom, jak ostrý byl ve svých filmech Jan Procházka. Na konci 60. let byl na tvůrčím i společenském vrcholu. Vystoupil na sjezdu spisovatelů v roce 1967 a jednoznačně se přihlásil k nastupujícímu reformnímu křídlu. Jeho veřejné projevy v tomto období byly událostí „sui generis“, kdy se tzv. chodilo „na Procházku“.¹⁹⁶ Mimo jiné se právě v letech 1968–69 stal místopředsedou svazu Svazu československých spisovatelů a hlavně se po srpnu 1968 zcela nekompromisně vyslovil proti okupaci a proti začínající normalizaci. I proto se bohužel ocitl mezi prvními, se kterými si nový neostalinistický režim hodlal poradit – tedy umlčet je.

Z vedení tvůrčí skupiny, v jejímž čele stál společně s Erichem Švabíkem od roku 1959, odešel již k 30. září 1969. Od 1. října převzal jeho místo po vzájemné dohodě scenárista Ota Hofman, toho si Procházka nesmírně vážil, považoval ho za velice charakterního člověka. Toto rozhodnutí doslova za pět minut dvanáct posvětil rovněž končící ředitel Vlastimil Harnach. Tato skupina pod vedením Oty Hofmana se postupně proměnila ve Skupinu dětského filmu a stala se jakýmsi ostrůvkem svobody uprostřed normalizace, protože zde nalézali působiště i autoři, kteří byli jinak a jinde zakázáni. A nebo zde vznikali potají ještě scénáře Jana Procházky – jako například Páni kluci.¹⁹⁷

Fakt, který jsem možná ne zcela dostatečně akcentoval, je ten, že Jan Procházka byl komunista, i když na konci 60. let pochopitelně reformní. Tudiž se s ním v průběhu září 1969 rozeběhlo disciplinární stranické řízení. Otázky jeho dalšího působení či setrvání ve straně řešila Obvodní kontrolní revize (OKRK) Obvodního výboru Prahy 5. Při šetření se opírala především o Procházkovy články a projevy, které publikoval v denním tisku a časopisech. Rovněž komise vycházela ze dvou dopisu, které Procházka zaslal ÚV KSČ.¹⁹⁸

195 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Složka „různé“

196 Švagrová, Marta: Strmá cesta a pád Jana Procházky, in Lidové noviny, roč. 18, 2007, 18. srpna 2007, str. 15.

197 Z rozhovoru s Marcelou Pittermanovou, která působila jako dramaturgyně právě u dětského filmu.

198 AHMP, POV KSČ, fond 010/2-5 sv. 29. A.j. 304, strojopis A4, počet str. 6.

Je zajímavé sledovat v nich Procházkovu rozpoložení a jeho názory týkající se daných problémů: „(...) A tak – abych věc ukončil – přemýšlím-li o svých politických besedách, knize *Politika pro každého*, pětiletém cyklu článků v *MY* a o celém svém postoji k lidskému pokroku, nemám, co bych revidoval. Vyjma onoho optimismu, naděje a víry ve zdravý rozum. Moje včerejší a předvčerejší veřejné vystupování i dnešní soukromé meditace jsou v tak příkrém rozporu se současnou linií KSČ, že každá disciplinární komise bez sebemenšího zaváhání je povinna dospět k názoru, že mám být z KSČ vyloučen. (...) Ale zdá se mi, že ani potom se nezmění mé socialistické přesvědčení. Boha jsem se zřekl už dávno, že Sokola jsem byl rovněž vyloučen, a tak nejspíš setrvám na své vizi občanského a neuskutečnitelného socialismu. (...)“¹⁹⁹ Nebylo proto žádným překvapením, když disciplinární řízení dopadlo jednoznačně a Procházka byl z KSČ vyloučen: „soudruh Jan Procházka na svých pozicích setrvává dodnes, nerespektuje ani nezabezpečuje realizaci stranických usnesení, což zvláště potvrdil svými dopisy, které zaslal ÚV KSČ tak i OKRK v Praze 5.“²⁰⁰

Bylo už napsáno, že Procházka byl velice plodný scenárista, a tak měl před svým vyloučením z KSČ a propuštěním z Barrandova spoustu rozpracovaných scénářů. Již jen u dvou z nich mohlo v titulcích být uvedeno jeho jméno. Šlo o filmy *Směšný pán* a shodou okolností o *Slasti otce vlasti*, ty měly premiéru 9. srpna 1969. V průběhu dokončovacích prací u *Slasti otce vlasti* prý Steklý velmi usiloval o to, aby pro něj Procházka napsal další scénář historické komedie zcela v podobném duchu. Procházka pravděpodobně nebyl touto myšlenkou nadšen a nabídku nakonec přijal hlavně proto, aby „měl od Steklého pokoj“.²⁰¹ Oním scénářem jsou *Svatby pana Voka*.

U tohoto filmu však jméno Jana Procházky již nenajdeme. Není v titulcích filmu, není ani v žádné produkční zprávě, na výrobním listu, nefiguruje ani na účetních dokladech.²⁰² Je tedy evidentní, že se Jan Procházka a Karel Steklý dohodli na tom, že vše na sebe vezme Karel Steklý, který tedy dnes u tohoto filmu figuruje jako autor námětu, scénáře i jako

199 Tamtéž.

200 Tamtéž.

201 Z rozhovoru s Marcelou Pittermanovou.

202 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Scénáře, film *Svatby pana Voka*.

režisér. Bohužel nejsou známy bližší podrobnosti, jak konkrétně na tomto filmu spolu Steklý a Procházka spolupracovali, není dochována žádná písemná dokumentace (korespondence), ani pamětníci si nevybavují žádné konkrétní podrobnosti, které by se týkaly této spolupráce. Jen Lenka Procházková vyzpovídala svou maminku a tedy zároveň manželku Jana Procházky a ta vzpomíná, že *Steklý bez jediného problému donesl vyplacené peníze za scénář a pak nosil i tantiemy po manželově smrti.*²⁰³ Jediné, co barrandovský archiv v tomto momentu zajímavého vydal, je jakási synopse scénáře Svateb pana Voka. Látka se jmenuje *12 holek do jednoho klobouku*²⁰⁴, zde je na několika stranách rozvedena základní zápletky, která se potom objeví v samotném filmu – tou zápletkou je myšlen fraucimor Petra Voka. Co je podstatné, je, že pod tímto textem není nikdo podepsán, to je velmi zvláštní. S větší mírou fantazie si můžeme představit, že se může jednat i o text od samotného Jana Procházka, bohužel tato domněnka nejde nijak verifikovat ani falzifikovat.

V tomto období měl Procházka ve fázi přípravy ještě několik dalších látek. Realizován byl dětský film *Na kometě* (1970) podle románu Julese Verne. Tam dokonce v návrhu úvodní titulkové listiny Procházkovy jméno figuruje – dokonce s provokativním doplňkem laureát státní ceny Klementa Gottwalda.²⁰⁵ Normalizátoři si však poradili šikovně, když kolonku scénář v titulcích vynechali úplně, a tak se v titulcích objeví pouze, že film vznikl na motivy Julese Vernea. Dalším rozpracovaným filmem, který se však dočkal realizace až po listopadu 1989 je filmová povídka *Kráva*, natočil ji Karel Kachyňa a je to mezinárodně ceněný snímek.

Ze slov Lenky Procházkové přímo vyplývá, že její otec neuvěřitelně toužil po tom napsat a realizovat scénář o J. A. Komenském. Skutečně byla zahájena příprava filmu, vznikl pod názvem *Comenius* a měl získat podporu od UNESCO, protože v roce 1970 uplynulo 300 let od Komenského smrti a tento rok byl vyhlášen rokem výchovy. Dokonce se uvažovalo o tom, že takto nákladný projekt musí získat zahraničního investora – mluvilo se o americkém studiu Columbia. Kapitalistické valuty nevadily ani v době

203 Z mailu s Lenkou Procházkovou ze srpna 2009.

204 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Scénáře, film *Svatby pana Voka*, 12 holek do klobouku, počet str. 6.

205 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Scénáře, Produkční zpráva k filmu *Na kometě*.

normalizace. Sám Procházka hovořil o tom, že Comenius by měl být: „*příběhem intimních meditací i velikých davových scén, neboť podstatné historické události by se měly ve filmu objevit*“.²⁰⁶ Avšak jednoznačně upozorňoval, že jeho snahou není historický exkurz, ale že by se naopak prostřednictvím Komenského životního příběhu chtěl vyslovit k dnešku: „*J. A. Komenský prostě bude v tomto vyprávění člověkem naší doby, neboť se mi zdá, že se za oněch dlouhých 350 let nic zvlášť pozoruhodného v oblasti morálky, etiky a dokonce ani práva neudálo*“.²⁰⁷ Tento film nebyl realizován, až o téměř 13 let později přichází Otakar Vávra se svým velkofilmem Putování Jana Amose. V hlavní roli se objevil Ladislav Chudík a pod scénářem filmu je podepsán spisovatel Miloš V. Kratochvíl a Otakar Vávra, je nicméně nezpochybnitelné, že základem ke scénáři tohoto filmu je Procházkova synopse. Ovšem Putování Jana Amose není nijak zajímavým filmem, je zdouhavé, příliš popisné a plné morálních klišé.

4.5 Nešťastný konec statečného muže

Jan Procházka byl nakonec doslova uštván k smrti a my dnes můžeme říci, že zemřel jako první velká oběť Husákovské normalizace. Snad proto, že byl komunista, stal se nejnepohodlnějším z nepohodlných: „*Nikdy nezapomenu na tu rychlou štvanici, po níž následovala rychlá nemoc a smrt*“.²⁰⁸ Byl zbaven všech tvůrčích možností, byl všemožně skandalizován a nazýván zrádcem socialismu – téměř na 20 let se jeho jméno stalo synonymem pro něco ďábelského.

Před svou smrtí 20. února 1971 byl velmi těžce nemocný a připomeňme si, že Janu Procházkovi bylo pouhých 42 let! Pohřeb byl přísně střežen STB: „*Kolem cesty, kterou od tramvaje na Plzeňské třídě stoupali účastníci pohřbu k malému hřbitůvku v pražských Košířích, stáli vždy po padésati metrech neznámí muži s vysílačkami. Nebyli od pohřební služby ani od barrandovské produkce*“.²⁰⁹

206 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Scénáře, složka Comenius, synopse str. 4.

207 Tamtéž. str. 5.

208 Kundera, Milan: Možná nemáme naději in Právo, 22. února 2001, str. 23.

209 Bystrov, Vladimír: Komunista, který se nehodil do čítanek in Lidové noviny, ročník 12, 22. 3. 2002, str. 15.

K dispozici bohužel nemáme žádné dochované svědectví o tom, jak na štvanci a následnou smrt Jana Procházky reagoval Karel Steklý. Nedozvíme se už nikdy, co si myslel, jak to na něj působilo. V jeho pamětech o tom není ani zmínka, doklady o tom nepodává ani Věra Líznerová Steklá. Jedno je jisté, Steklý a Procházka nebyli blízcí přátelé. Rozhodně nikdy jejich vztah nepřerostl pracovní rámec. To, že spolu začali spolupracovat, byla svým způsobem náhoda. Již bylo napsáno, že Procházka Steklému pomohl k tomu, aby mohl znovu točit a že je seznámil dr. Träger. Spíše nás v dnešní době může lehce zarazit ta skutečnost, že v roce 1970 Procházka Steklému napíše scénář ke Svatbám pana Voka a on tři roky později Steklý natáčí onoho těžko uvěřitelného Hrocha. Alespoň si Steklý zachoval v sobě takovou míru slušnosti a etiky, že v Hrochovi Procházku nekarikoval a ani žádným jiným způsobem na něj nenarážel. Pro nás je ovšem veliká škoda, že se už nedozvíme, co si však o Procházkovi doopravdy myslel a jaký měl na něj pohled.

5. Slasti otce vlasti

5.1 Důležité otázky

Shrňme si fakta, která již byla vyřčena, ale je důležité si je zopakovat. Podstatnou otázkou bylo vyřešit, jakým způsobem začala spolupráce režiséra Steklého a scenáristy Jana Procházky. Spojení těchto dvou rozdílných bytostí se rovnalo téměř záhadě zamčeného pokoje. S odpovědí na tuto nejasnou otázku pomohla dramaturgyně Marcela Pittermanová²¹⁰, která ve skupině Jana Procházky pracovala. Její velice pravděpodobná hypotéza hovoří o tom, že Procházku se Steklým seznámil a dal dohromady dr. Josef Träger, který rovněž pracoval ve Tvůrčí skupině Švabík-Procházka. Träger znal Steklého ze společného působení v Osvobozeném divadle. *Steklý na konci 60. let nemohl několik let zavadit o pořádnou režisérskou práci a Träger se mu rozhodl pomoci.*²¹¹ Svou roli jistě hrálo to, že Procházka si Steklého velice vážil za Sirénu, doslova prý říkal: „že díky natočení Sirény bude mít Steklý vždy dveře otevřené“.²¹²

Další významnou otázkou je, čím byly Slasti otce vlasti nápadem? Pod scénářem i námětem jsou totiž podepsáni oba autoři – tedy Steklý i Procházka. Pomocnou ruku zde podává a světlo do tunelu vnáší herec Jaromír Hanzlík, který v rozhovoru říká: „Po úspěchu filmu *Kočár do Vídně* mi Jan Procházka slíbil, že mi napíše scénář přímo na tělo. Říkal, že to bude historická komedie a že ze mě chce udělat českého Gérarda Philipa. A pak přišel film *Slasti otce vlasti*.“²¹³

Svébytný pohled na tuto otázku přináší dcera Jana Procházky – spisovatelka Lenka Procházková. Proto v tomto místě nechám zaznít velkou část mailové komunikace, které jsem na toto téma s Lenkou Procházkovou vedl.²¹⁴ Nutno podotknout, že na otázky odpovídala za pomoci své maminky tedy manželky Jana Procházky. Mé otázky: „Pod námětem i scénářem jsou společně podepsáni s režisérem filmu Karlem Steklým... Jak vypadala jejich spolupráce? Co dalo dohromady tyto dva zdánlivě neslučitelné muže

210 Rozhovor s Marcelou Pittermanovou říjen 2009.

211 Stejný rozhovor.

212 Rozhovor s Václavem Šaškem.

213 Rozhovor s Jaromírem Hanzlíkem listopad 2009.

214 Mailová korespondence ze srpna a září 2009.

dohromady? Je možné říci, jak se k sobě pracovně dostali? Co si Jan Procházka o Karlu Steklém myslel? Odpovědi L. Procházkové: „Proč je Steklý podepsaný pod námětem Slastí, to nevím. Nebývalo to zvykem, ale třeba šlo o peníze, možná táta chtěl část honoráře převést na Steklého, který byl možná v nouzi. To je jen můj předpoklad. Jinak literární scénář psal sám, ale podepsaní jsou tam zase oba. Důvod mohl být stejný. Myslím, že spolupráce spočívala v tom, že o námětu několikrát mluvili a pak to táta napsal a Steklý to pak přepsal do technického scénáře.“

5.2 Přípravné práce a realizace filmu

Není bohužel v lidských silách dopátrat se přesné rekonstrukce toho, jak probíhaly přípravy a samotná realizace filmu. Bylo by skvělé umět vypátrat a zjistit, jak natáčení přesně probíhalo, jaká byla při natáčení atmosféra, jakým případným obtížím museli členové štábu čelit či jak například probíhal dohled historiků nebo jaké tlaky byly vyvíjeny od vedení FSB atd. Odkázání jsme na vzpomínky tvůrců, ovšem někteří již nežijí a od natáčení uplynulo již více než 40 let, takže ani žijící pamětníci neumějí na některé otázky dávat odpovědi. Další zdrojem důležitých informací je barrandovský archiv, který v některých momentech poskytuje poměrně značné informace, někdy i on však mlčí.²¹⁵ Je evidentní, že na Barrandově nebyla dodržována systematická archivářská práce, protože archivní materiál k jednotlivým filmům je značně nevyvážený. U některých filmů je zachována prakticky celá produkční dokumentace dokonce rozšířená například o posudky a další materiály. Jinde se zachovalo bohužel jen několik pro historika téměř bezcenných smluv.

Scénář *Slasti Otce vlasti* byl vedením studia schválen již 22. listopadu 1967, ještě pod původním názvem „Králova učňovská léta aneb Malá škola dějepisu“. Nejsou známy přesné důvody, proč film byl nakonec přejmenován na *Slasti otce vlasti*. Nicméně tato praxe nebyla na Barrandově ničím neobvyklým, že název literárního scénáře se nakonec lišil od konečného.²¹⁶

²¹⁵ Bohužel barrandovský archiv dost často mlčí v důležitých otázkách, jakými jsou například tlak KSČ, cenzurní zásahy atd. Podle slov dramaturga dr. Makovičky byly důležité rozkazy dávány jen ústně. Proto o tom nejsou záznamy v archivu.

²¹⁶ Jako příklad uveďme 7 případů inspektora Trachty, které byly nakonec natočeny jako *Rozpuštěný* a vypuštěný.

Slasti otce vlasti byly připravovány a natáčeny v TS Švabík-Procházka. Začátek přípravných prací byl stanoven na 16. 4. 1968. Nutné bylo dopracovat Technický scénář, tím byl pověřen sám režisér Steklý. Rozpočet filmu byl stanoven na 6 200 000 Kčs, čímž se Slasti otce vlasti zařadily mezi středně drahé filmy. Naplánováno bylo 56 filmovacích dnů, z toho 14 v ateliéru v Hostivaři a 42 v exteriéru.²¹⁷ Co se týká práce v exteriérech, je to pro Steklého poměrně překvapivé číslo, protože podle vyjádření jeho spolupracovníků nejraději natáčel v ateliéru. Ovšem u historického filmu to asi ani jinak být nemohlo, přesto Slasti otce vlasti neohromí nějakou zvláštní výpravou – rozhodně se nedají porovnávat s Vlášilovými historickými filmy ani dokonce s Vávrovou husitskou trilogií. Vedle nich působí Slasti otce vlasti velmi komorně, dá se říci až televizně. Když si vezmeme jako příklad scénu, kdy mladý králevic Karel táhne s vojskem pomoci svému otci Janu Lucemburskému do Itálie, máme před sebou jen málo početný komparz vojáků. Rovněž bojové scény jsou natáčeny pouze v náznaku a velmi střídmě.

Z průzkumu realizace filmu se můžeme dočíst, že jako exteriéry byla vybrána tato místa. Zaprvé je to hrad Křivoklát, který se ve filmu objeví několikrát, jednak jsou použity jeho interiéry ale pochopitelně, že je zachycen i zvenku! Je v něm například natočen útěk Karla z vězení! Karel Steklý měl velký a vřelý vztah k jižním Čechám, tudíž nepřekvapí, že téměř v každém jeho filmu si zahrají. Pro natáčení byla vybrána města jako Písek, České Budějovice atd. Zajímavé je určitě použití Lipenské přehrady, ta měla posloužit k natočení scény, kdy Karel vypustí rybník a utopí tím nepřátelskou armádu a díky tomu vyhraje bitvu. Z produkční zprávy vyplývá, že jednání s vodními energetiky nebylo příliš jednoduché. Bylo například přesně stanoveno, kolik vody může být vypuštěno a za jakých podmínek – nakonec vodohospodáři natáčení povolili s tím, že vypuštěno smí být nejvíce 18 000 metrů krychlových.²¹⁸

Z produkční zprávy se nadále dozvídáme, že přípravné práce komplikovalo odřeknutí Františka Smolíka, kterému měla být svěřena role biskupa a natáčení se nemohl zúčastnit ze zdravotních důvodů. Další herecký

217 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Scénáře, film Slasti otce vlasti, Výrobní zpráva o filmu.

218 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Scénáře, film Slasti otce vlasti, Produkční zpráva, str. 2.

velikán, se kterým se počítalo a nakonec odmítl, byl František Filipovský, ten odmítl z důvodu pracovního vytížení, neboť zrovna měl práci pro bulharský film. Rovněž nabídku produkce odmítli Radoslav Brzobohatý a Ladislav Pešek, jejich důvody nejsou blíže specifikovány.

Velice zajímavým a překvapivým jménem je Dr. Jiří Spěváček, který není vůbec uveden v titulkové sekvenci. Nicméně z produkční zprávy je patrné, že se na filmu podílel jako honorovaný poradce. Bohužel archiv neposkytuje bližší informace o tom, jak spolupráce a případné Spěváčkovy posudky či rady vypadaly. Nezachoval se jediný písemný dokument, který by nám celou záležitost objasňoval. Pouze z výpisu denních zpráv²¹⁹ se dozvídáme, že Jiří Spěváček měl na poradě konzultovat své požadavky a připomínky k filmu. Nikdo z žijících tvůrců si však bohužel přesnou práci a rozsah konzultačních prací Jiřího Spěváčka nepamatuje. K dispozici máme jen rozhovor s Jiřím Spěváčkem z Května z 19. 10. 1969, kde je představen jako historický poradce Slasti otce vlasti. Pochopitelně, že rozhovor není veden nad tím, jak vypadala jeho odborná spolupráce, jak musel filmaře korigovat. Rozhovor se točí pouze v duchu toho, jaký byl Karel IV. člověk. Z některých odpovědí můžeme odvodit, že Spěváčkovy myšlenky mohly skutečně filmařům sloužit jako pomoc, kdy hovoří o Karlově chytráctví a lstivosti – tyto momenty můžeme ve filmu spatřit, když například Karel přijme „úplatek“ od dvou protivníků a po otázce, na kterou stranu se vlastně jeho vojsko přidá, pak prohlásí, že na stranu vítězů. Zajímavé určitě je, že filmový štáb si sám „ordinoval“ studijní projekce. A tak jako inspirace sloužily Ptačí budka (slovenský krátký film) a Robin Zbojník.²²⁰ Bohužel o těchto filmech nemáme podrobnější informace, ale u druhého filmu se pravděpodobně jedná o klasický hollywoodský dobrodružný film z roku 1938.²²¹

Konečné herecké obsazení vypadalo následovně. Hlavní role ztvárnili Jaromír Hanzlík (kralevic Karel) a Daniela Kolářová (Blanka z Valois), jako

219 Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, film Slasti otce vlasti, Denní zprávy filmu, 1. 4. 1968.

220 Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, film Slasti otce vlasti, Denní zprávy filmu, 8. 7. 1968.

221 Původní zpracování klasického příběhu, ve kterém se Robin Hood (Errol Flynn), zbojnický hrdina Sherwoodského lesa, vrací jako voják krále Richarda domů, aby zbavil své lidi krutovlády Nottinghamského šerifa. Jeden z nejlepších filmů všech dob s vynikajícím výkonem Errola Flynn.

zajímavost může posloužit ten fakt, že šlo o jejich první společný film, ve kterém si zahráli životní partnery.²²² Bohužel Jaromíru Hanzlíkovi nebylo známo, proč došlo k jejich společnému obsazení, ale velmi pravděpodobně to mohlo ovlivnit jejich společné angažmá ve Vinohradském divadle. Nutno podotknout, že další spolupráci s Jaromírem Hanzlíkem již Steklý nenavázal a podobně na tom byla i Daniela Kolářová, která se ještě v malé roli objevila ve filmu Svatby pana Voka, ale dále už ne. To je docela překvapivé, poněvadž Slasti byly nesporně úspěchem a to i zásluhou hlavní herecké dvojice. Zcela jiné konotace představuje Miloš Kopecký, toho naopak můžeme označit za dvorního herce Karla Steklého. Ve Slastech otce vlasti si zahrál Jana Lucemburského a můžeme říci, že vytvořil doslova jeho archetyp. Podobně tomu je i Svateb pana Voka, poněvadž hodně lidí hovoří-li o Janu Lucemburském či Petru Vokovi, charakterizují je podle Kopeckého ztvárnění! Poprvé se u Steklého objevil již v Anně Proletářce a pak především zazářil jako feldkurát Katz ve Švejkovi, kde na relativně malém prostoru vykouznil nezapomenutelnou postavu. Další velké role obsadili Oldřich Velen (Bušek z Velhartic), Vilém Besser (Vilém), Karel Beníško (biskup), Lubomír Kostelka (Pistorius), Nina Popelíková (Karlova teta) a další.

Kameramanem se stal Jiří Tarantík, který byl zkušeným filmařem, za sebou měl takové filmy jako Vynález zkázy, Čtyři vraždy stačí, drahoušku atd. Ačkoliv původně měl být kameramanem filmu Josef Illík, ten se nakonec natáčení nemohl zúčastnit pro práci na jiném filmu.²²³ Architekty filmu byly Přemysl Longa a Věra Líznerová Steklá a výtvarníkem kostýmů Jan Kropáček, ten je bohužel již po smrti. Bylo by pro tuto práci velikým přínosem znát jeho inspirační zdroje.²²⁴

Natáčení bylo zahájeno 14. 8. 1968 v exteriérech v jižních Čechách. 21. srpna se měly natáčet jedny z nejobtížnějších scén filmu, motiv „Žleb“, kdy králevic Karel zachrání své vojsko, když na nepřátelskou armádu vypustí ze stavidel rybníka vodu. Pro realizaci náročných scén bylo vybráno řečiště

222 Jako životní partneři se objevili například ještě v Noci na Karlštejně či ve filmu Léto s kovbojem atd.

223 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Scénáře, film Slasti otce vlasti, Denní zprávy filmu, 18. 3. 1968.

224 Nicméně Jan Kropáček byl nahrazen (kvůli Steklého nespokojenosti s výsledkem kostýmů) na dalších filmech výtvarníkem D. Kadrnožkou, se kterým byl pořízen velmi zajímavý rozhovor na téma kostýmů a všeobecně práce pro Steklého.

Vltavy pod Lipenskou přehradou, účast přislíbila armáda a potápěči Svazarmu. Vzhledem ke známým událostem však ten den scény natočeny nebyly a natáčení bylo na neurčito odvoláno.²²⁵ Velmi zajímavé je, že denní zpráva z 21. srpna 1968 hovoří ještě o „vstupu cizích vojsk“, závěrečná výrobní zpráva z 19. ledna 1970 používá už termín „vstup spojeneckých vojsk“.

Události následujících měsíců jsou pak ukázkovým příkladem toho, čeho se děsí každý režisér: Vstupem vojsk Varšavské smlouvy se radikálně změnil program všech členů štábu. Divadla vyměnila repertoár, začaly se zkoušet hry reagující na aktuální dění a herci, se kterými se počítalo, a s nimiž už byla roztočena část filmu, náhle nebyli volní. Dohodnuté smlouvy a termíny najednou neplatily, řada scén se musela řešit zcela jinak. Obrazy plánované původně do exteriérů nebylo už možno kvůli časovému zdržení natočit a musely se narychlo přepisovat. Často nebylo jiné vyhnutí, než je narychlo realizovat v ateliéru, kde však nebyly řádně připraveny stavby a dekorace, protože technický personál studia byl nasazen na jiných projektech. Všechno se řídilo neustálou improvizací a na výsledném díle je to jasně patrné.

Přesto se domnívám, že zde Steklý vytvořil jeden ze svých nejlepších filmů. Zásahu má na tom především Procházkaův podíl na scénáři, byť místy přítomný humor „za každou cenu“ je v některých okamžicích už bezmála na hranici dobrého vkusu. Aniž bych chtěl Procházce stranit, zdá se mi ale, že tyto scény a motivy se velmi podobají těm, které známe ze Steklého „zábavných“ filmů ze 70. let, byly sem tedy nejspíše vneseny právě režisérem. Ostatně sám Procházka byl se Steklého realizací scénáře nespokojen.²²⁶

Vraťme se však ještě k samotné realizaci filmu. Příchodem vojsk Varšavské smlouvy na naše území se natáčení filmu dostalo do časového presu a do konce natáčení z něj nevybředlo. Na vině dále bylo i počínající podzimní počasí, kdy se z denních zpráv dovídáme, že muselo být několik dnů zcela ztrátových a že se nenatočil ani metr materiálu právě kvůli

225 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Slasti otce vlasti*.

226 Srov. Marta Švagrová, Strmá cesta a pád Jana Procházky. *Lidové noviny*, roč. 18, 2007, 18. srpna 2007, s. 15. Stejně závěry vyplývají i z mailu Lenky Procházkové – srpen 2009.

špatnému počasí.²²⁷ Dalším již naznačeným problémem byla nová dramaturgie divadel, kdy se zkoušely nové hry a herci byli jen s největšími obtížemi uvolňováni na natáčení, taková situace například nastala 22. 10., kdy denní zpráva filmu hovoří o 100% ztrátovém dnu – pro neuvolnění Jaromíra Hanzlíka ze zkoušky Vinohradského divadla.²²⁸ Situace ve štábu musela být navýsost kritická a můžeme hovořit téměř o zázraku, že film byl nakonec dotočen a uveden do kin: *„Kritická situace nastala s motivem „Mláží“, které mělo být původně natočeno pod Lipenskou přehradou současně s motivem ležení „Milánských“. Pro tyto motivy byl vyhledán náhradní terén na Jílovišti a v Hlubočepích. Pro špatné počasí, protože byl konec října a začátek listopadu a pro neuvolnění herců Bessera, Štěpničky a Hanzlíka nebylo možno natočit. Scénu „Ležení Milánských“, kterou jsme měli postavenou v Hlubočepích jsme museli pro špatné počasí zrušit a natočili jsme ji jako poslední 8. dubna 1969.“*²²⁹

Film se měl původně realizovat 315 dnů z toho mělo být 56 filmovacích, místo toho vznikl více než rok, 377 dnů, a filmovací dny se protáhly na 67 dnů. V natáčecím období film ztratil téměř 85 dnů, kdy se z různých důvodů nemohlo na filmu pracovat. To jinými slovy znamená, že film byl uveden do kin s téměř tříměsíčním zpožděním. Rovněž byl překročen rozpočet o více než 170 000 Kčs.²³⁰ Slasti otce vlasti měly premiéru 8. července 1969. Přestože se účastnily například Festivalu pracujících, zůstaly bez nějakých významnějších festivalových úspěchů. Nicméně je to dodnes s relativně velkou oblibou reprízovaný film.

Na závěr zkusím uvést několik zajímavostí, které barrandovský archiv nabídl. První se týkají spojovacích titulků, které se v průběhu filmu objevují a slouží jako určité dějové přechodníky. Zajímavé totiž je, že se původní verze filmové povídky odlišuje od té nakonec použité. Například původní verze jednoho z titulků znít následovně: *„Máme krásné, čisté a příkladné dějiny. Naši předkové nebyli prasáci, ale hrdinové. Český král vedl válku jenom*

227 Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka Scénáře, film Slasti otce vlasti, Denní zprávy filmu, září, říjen 1968.

228 Tamtéž.

229 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Slasti otce vlasti*.

230 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Výrobní list. - ten obsahuje tuto statistiku

tehdy, když už skutečně neměl co dělat. Mnohokrát jsme zvítězili, o zbývajících bitvách se nedochovaly zprávy.“ Použit byl, ale tento titulek: *„My, Češi máme krásné a příkladné dějiny. Naši předkové nebyli povaleči, ale hrdinové. Český král Jan se synem Karlem vedli mnoho válek. V některých zvítězili, o zbývajících se nedochovaly zprávy...”* Nebo titulek, který byl zcela vynechán: *„Chceme tím mládeži připomenout, že naší zbraní nikdy nebyla hrubá síla, ale fištrón a hlavně pravý nápad v pravou chvíli...”* Na první pohled je patrné, že ty původní titulky byly plné poměrně drsné ironie a sarkasmu vůči české povaze. Dokonce se domnívám, že za jejich změnou mohla stát i okupace vojsky Varšavské smlouvy, protože některé věty by se daly s troškou fantazie vykládat jako provokace proti okupantům. Kupříkladu věta *„Český král vedl válku jenom tehdy, když už skutečně neměl co dělat“* nebo *„naší zbraní nikdy nebyla hrubá síla, ale fištrón a hlavně pravý nápad v pravou chvíli“*. Toto tvrzení není sice podloženo žádným jasným argumentem, ale když si vzpomenu na docela s nápadem a vlastně i vtípem vedenou odbojovou činnost proti okupačním vojskům, pak si říkám, že nemusím být daleko od pravdy.

Nyní už úsměvně působí další dva zajímavé momenty. Nejprve je to stížnost²³¹ Karla Steklého řediteli FSB, kdy si stěžuje, že jeho film je již v kinech, ale nikde nejsou vylepeny plakáty. My se v této „kauze“ dále dovídáme, že plakáty byly skutečně zapomenuty ve skladu ústřední půjčovny filmů. Poslední úsměvná zajímavost se týká Jaromíra Hanzlíka. Zachoval se totiž dopis²³², který psala kancelář TS Švábík–Procházka, jenž je adresován Bytovému odboru Prahy 1 a jedná se o žádost na přidělení bytu a je v něm obsaženo kouzelné zdůvodnění: *„Je samozřejmé, že herecké povolání vyžaduje možnost soustředit se, mít prostor pro nastudování role, nutnost nahlas po celé hodiny studovat slovní projev. Proto vřele doporučujeme, aby s. Hanzlíkovi byl přidělen byt, protože jen tak bude možno podpořit vývoj jeho velkého a tak vzácného talentu.“*

5.3 Ohlas v tisku, literatuře

231 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, film *Slasti otce vlasti*, dopis Steklého řediteli FSB.

232 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, film *Slasti otce vlasti*, dopis adresovaný Bytovému družstvu Prahy 1.

Slasti otce vlasti nemůžeme srovnávat, co se týče dobového ohlasu v tisku s takovými historickými filmy, jako je Markéta Lazarová nebo Kladivo na čarodějnice. Tyto filmy způsobily mnohem větší poprask. A to nejen v médiích pro nejširší čtenářskou obec tedy v denním tisku případně v časopisech, kde byly tyto snímky recenzovány a anotovány ve velké míře. Především ale zaznamenaly značný ohlas i u odborné veřejnosti a byly analyzovány nejen filmovými odborníky, ale k jejich hodnocení se dostali i historici, estetici a další humanitně zaměření vědci. Rovněž zaznamenaly velký ohlas v zahraničí a to především Markéta Lazarová.

Zcela jinak jsou na tom obecně Steklého historické komedie a pochopitelně i Slasti otce vlasti. Zaprvé nejsou tolik diskutovány v odborné literatuře²³³, ani v odborných časopisech, jako byly Film a doba, v současné době například Illuminace či historické časopisy jako populárně naučný Dějiny a současnost a mnohé další. Rovněž ani dobová kritika Steklého filmům nevěnovala nijak zvlášť velkou pozornost. Tato skutečnost může mít několik faktorů, zaprvé Steklého filmy jsou „pouhými“ komedii, byť operujícími s historickou látkou a těmto filmům zcela logicky není věnováno tolik prostoru v odborné literatuře. Zadruhé Steklého filmy jsou mainstream (někdy kvalitnější jindy méně) a nepřinášely nic umělecky mimořádného. Slasti otce vlasti nejsou nekvalitním snímkem, ale Markéta Lazarová nebo Údolí včel je jiná umělecká kategorie, která je o několik pater výše. Jsou to natolik mimořádné filmy, že jim zcela právem byla věnována výjimečná pozornost v denním tisku i u odborné veřejnosti.

Již bylo řečeno, že Slasti otce vlasti vyvolaly ohlas spíše průměrný, adekvátní svému žánru. Pro velké umělecky mimořádné filmy je také typické, že se o nich píše, dokonce že jsou analyzovány téměř pořád – tedy od doby vzniku až po současnost. Ani toto kritérium se Slastí otce vlasti netýká. Média se Slastmi otce vlasti až na několik výjimek zabývala jen v době vzniku nebo těsně po uvedení do kin, tzn. mezi lety 1968-1970. Nejčastějším formou informace bylo prosté sdělení, že Slasti otce vlasti jsou natáčeny, že měly premiéru, že byly přihlášeny na festival atd. Dalším zdrojem sdělení byla

233 Slastem otce vlasti a Svatbám pana Voka je však věnován určitý prostor v odborné knize Film a dějiny (NLN, Praha 2004), kdy se těmito filmy zabývají historici Petr Kopál potažmo Marie Koldinská.

anotace, ve které se čtenáři měli možnost seznámit s dějem. Svěbytné místo zaujala rovněž soudobá kritika, kdy o Slastech otce vlasti informovaly ty největší deníky, jako Rudé právo, Mladá fronta nebo Svobodné slovo. Poměrně hojně jsou zastoupeny rozhovory, ať s režisérem Karlem Steklým nebo s Jaromírem Hanzlíkem nebo již citovaný rozhovor s historikem Jiřím Spěváčkem. Relativně překvapivé je, že Slasti otce vlasti si našly zájem i v zahraničí, takže o nich bylo psáno v polském, východoněmeckém ale i maďarském tisku.²³⁴

Asi tím nejzajímavějším dobovým materiálem, který můžeme nalézt v novinách, jsou kritiky. Proto se nyní pohledem bližší optiky zaměříme alespoň na ty nejdůležitější. Téměř všechny recenze se shodnou, že je dobrým nápadem ukázat postavu Karla IV. humornou a lidskou formou: „*Je to usměvavý pohled na kus historie, správněji řečeno na některé postavy. Je to pohled, který z nich dělá obyčejné lidi*“²³⁵; „*Nebývá u nás zvykem vyprávět ve filmu o životě slavných osobností, jakou byl otec vlasti Karel IV žertovným tónem.*“²³⁶ Až potud se kritiky víceméně shodují, oceňují odvahu a nápad podívat se na Karla prizmatem každodennosti a také ironie. Velmi ceněna je také literární předloha Františka Kubky Karlštejnské vigilie²³⁷ a dokonce literární scénář Jana Procházky: „*(...) nejeden z těch, kteří scénář četli tvrdili, že je to jeden z nejlepších scénářů Jana Procházky a všem bylo zřejmé, s jakou to psal velkou chutí.*“²³⁸ Avšak recenzent Vladimír Bystrov²³⁹ rozvádí zajímavou úvahu, nakolik je Procházkův scénář převeditelný do filmové podoby. Hovoří o dvou nebezpečích, která na filmaře číhala: „*(...) zda není půvab a kvalita tohoto scénáře příliš jen v jeho „levé“ části, to znamená v části, kde se popisuje děj a kde byla většina Procházkových glos, vtipů a poznámek (...) zda se dá u nás šarmantní veselohra, utahující si z vlastních legendárních velikánů vůbec natočit.*“

234 K dispozici je například recenze z polských novin - Królewskie igraszki in Trybuna ludu, 31. 5. 1970.

235 Kliment, Jan: Opožděná recenze in Rudé právo 49, 11. 9. 1969, č. 214 str. 5.

236 Vagaday, Josef: Slasti, nebo strasti otce vlasti? in Mladá fronta 24, 12. 11. 1969, č. 300, str. 4.

237 O Karlštejnských vigiliích jsem ještě nehovořil. Předmětem pozornosti budou v další kapitole.

Právě ony mají totiž být původním námětem Slastí otce vlasti. V titulkové listině je však psáno na volné motivy Karlštejnských vigilií a jak se ukazuje i to je ještě docela odvážné tvrzení. Ve scénáři i ve filmu se totiž objeví jen asi dvě kraťouchové a vlastně bezvýznamné epizody z celé knihy.

238 Bystrov, Vladimír: Umíme točit historické komedie? in Svobodné slovo 25, 15. 8. 1969, č. 191, str. 4.

239 Tamtéž.

Kritiky Slastí otce vlasti můžeme rozdělit na dvě skupiny – umírnění zastánci a poměrně striktní odpůrci. Mezi zastánce se svou kritikou zařadil novinář Rudého práva Jan Kliment, jeho postoj nepřekvapí, neboť byl kovaným komunistou a důrazným zastáncem Steklého tvorby. Doložit to můžeme i posudky, které Kliment napsal například k filmu *Pan Vok odchází* a nebo *Za volantem nepřítel*, ty jsou ódou na radost na režiséra Steklého.²⁴⁰ Ve článku *Opožděná recenze*²⁴¹ oceňuje humorný přístup k autorů k našim dějinám: „*celý film je lehký, úmyslně úsměvný*“. Za velkou devizu považuje herecké výkony hlavních představitelů. U Miloše Kopeckého hovoří o promyšleném výkonu u Jaromíra Hanzlíka vyzdvihuje, že svou postavu promyslel do detailu, a pochvalně se vyjadřuje i na adresu Daniely Kolářové. Samozřejmě, že i Karlu Steklému přiznává kvality a zásluhy, avšak na druhou stranu o něm píše: „*Není to návrat bez chybiček, film trpí někde zbytečnými prodlevami (například ve scéně bitvy v korytě řeky)*“.²⁴² Další výtky má Kliment směrem k propojovacím titulům, kdy se mu zdá: „*že je jich zbytečně mnoho, včetně onoho rádobý vtipného na konci*“.²⁴³ *Tahle poloha zavání trochu posměškem a filmu neodpovídá*“.²⁴⁴ Další pochvalné kritiky se vyjadřovaly v podobném duchu, především vyzdvihovaly osvěžující humor a herecké výkony hlavních představitelů.²⁴⁵

Nutno říci, že negativních kritik bylo více a že byly relativně nemilosrdné. Nejprísnější byl již citovaný kritik Svobodného slova Vladimír Bystrov, kdy už název jeho článku „*Umíme točit historické komedie?*“²⁴⁶ byl myšlen ironicky a konfrontačně. Nejde jen o kritiku dílčích problémů, film odsuzuje jako celek: „*nemyslím si, že je to příliš podařený film. I když kina jsou plná a lidé se docela dobře baví*“. Největší chybu spatřuje v tom, že se nepodařil přenést výborný scénář na filmové plátno: „(...) protože ironický tón,

240 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, filmy *Pan Vok odchází* a *Za volantem nepřítel*, posudky Jana Klimenta.

241 Kliment, Jan: *Opožděná recenze* in *Rudé právo* 49, 11. 9. 1969, č. 214 str. 5.

242 Tamtéž.

243 Jan Kliment měl na mysli tento titul – A to ještě netušil (Karel IV. -pozn. P.F.), že ho po tomto šťastném manželství očekávají další tři milující a věrné manželky.

244 Tamtéž.

245 Vagaday, Josef: *Slasti, nebo strasti otce vlasti?* in *Mladá fronta* 24, 12. 11. 1969, č. 300, str. 4.; Moravčík, Milan, *Filmový návrat Karla Steklého* in *Práce* 24, 4. 7. 1969, č. 155, str. 5.;

246 Bystrov, Vladimír: *Umíme točit historické komedie?* in *Svobodné slovo* 25, 15. 8. 1969, č. 191, str. 4.

který uváděl Procházkův scénář zůstaly samozřejmě jen na papíře²⁴⁷ Jako další problém uvádí postavu samotného režiséra²⁴⁸, který nenaplnil očekávání, jež byla ve scénáři: „(...)není prostě schopen být efektním akrobatem a šaškem tancujícím na svátosti oltářní“²⁴⁹ Můžu z toho vyvodit obecný závěr, že soudobá kritika velice ocenila Procházkův scénář, dokonce jej někteří považovali za jeho nejlepší, ale bohužel se jej nepodařilo dostatečně převést na filmové plátno. Ztratil onen ironický nádech a lehkost, kterou v sobě měl, a připomeňme si, že ani sám Jan Procházka nebyl s výsledkem nakonec příliš spokojen.²⁵⁰

V jediném případě se Slastem otce vlasti věnuje seriózní odborná literatura. V roce 2004 vydalo NLN sborník Film a dějiny, ve kterém jsou publikovány studie o českém historickém filmu. Jedna z nich se dotýká právě i našeho filmu. Napsal ji historik Petr Kopal a nazval ji Karel IV. poražen husity (filmové obrazy panovníka).²⁵¹ Tato studie se zabývá, jak napovídá její název, filmy, které byly o Karlu IV. u nás natočeny. Několik odstavců je zde věnováno i Slastem otce vlasti a k mému překvapení je hodnocení Petra Kopala veskrze velice pozitivní. Dokonce si dovoluje nesouhlasit s dobovou kritikou ve smyslu tom, že většina scenáristického espritu zůstala pouze na papíře: „S čímž nemůžeme souhlasit, neboť výsledné dílo je poměrně věrným převedením scénáře.“²⁵² Naopak kriticky se dívá na formální obrazovou stránku filmu. Ale jako největší přínos filmu je uvedeno to, že příběh a život Karla IV. je sundán dolů na zem z téměř nebeského piedestalu a že je to humorná komedie natočená s nadhledem: „Některé scény jsou rozehrány s přehnaným patosem, ale jen proto, aby ho bylo možné vzápětí rozbít nějakým pádným gagem.“²⁵³

5.4 Kubkovy Karlštejnské vigilie

247 Tamtéž.

248 Tato teze například zaznívá i v kritice Zemědělských novin – Premiéry našich kin. Slasti otce vlasti in Zemědělské noviny 25, 21. 8. 1969, č. 196, str. 2.

249 Bystrov, Vladimír: Umíme točit historické komedie? in Svobodné slovo 25, 15. 8. 1969, č. 191, str. 4.

250 Tento závěr vyplývá z mailu Lenky Procházkové-srpen 2009.

251 Kopal, Petr: Karel IV. poražen husity? In Film a dějiny, NLN, Praha 2004, str. 112-129.

252 Tamtéž str. 118.

253 Tamtéž str. 118.

Je nesporné, že v obecném povědomí panuje zažitá představa, že Slasti otce vlasti jsou natočeny podle románu Karlštejnské vigilie. Cílem této práce není přesná analýza scénáře, nicméně alespoň na malém prostoru se budu scénáři nebo spíš obsahu scénáře věnovat. Nutno říci, že ono zažité povědomí o námětu Slastí otce vlasti je značně nepřesné. Už v titulcích filmu je uvedeno, že film je natočen „*na volné motivy podle Karlštejnských vigilií spisovatele Františka Kubky*.“²⁵⁴ Tudiž už sami filmoví autoři jednoznačně hlásají, že se nejedná o doslovný filmový přepis.

Z celé knihy, která obsahuje celkem 21 kapitol, je použito ve filmu jen několik momentů z kapitol Dina a Blanka. Dokonce se ani nedá říci, že by Jan Procházka ve scénáři zachytil celou kapitolu či dokonce její větší část, opravdu se jedná jen o střípky. V kapitole Dina²⁵⁵ je popisována svatební hostina Rossiů ve městě Lucca. I ve filmu se ocitáme na hostině, kterou pořádá rod Rossiů, nejedná se ale o svatbu, nýbrž je to hostina na počest Jana Lucemburského a jeho syna královice Karla. V knize i ve filmu je Karel v zahradách milostně sveden krásnou ženou jménem Dina. V knize je Dina milenkou Marsilia Rossi, ve filmu je dokonce přímo manželkou a je naopak milenkou Jana Lucemburského. Z kapitoly Dina je tedy ve filmu zachyceno jen to, že Karel byl sveden krásnou ženou jménem Dina. Dokonce už vyznění této epizody je ve Slastech otce vlasti jiné než v Karlštejnských vigiliích. Ve filmu má být na Karla spáchán atentát a Dina jej varuje a v podstatě mu zachrání život. V knize končí příběh o Dině morálním ponaučením o tom, jak nebezpečný je neřestný život.

Podobně vyzní s filmem kapitola nazvaná Blanka²⁵⁶. I z ní se ve filmu objeví jen několik momentů, například jak byli společně vychováváni ve Francii. Pak příjezd do Čech. Rovněž odloučení, které je ve filmu zachyceno, když Karel válčí v Itálii a Blanka zůstává sama. Opět jsou to ale jen momenty, rozhodně to není zachycení celého leitmotivu.

Spíše tedy než po obsahové stránce se Jan Procházka nechal inspirovat formou Karlštejnských vigilií, které bourají zažitou představu o otci vlasti. Jednoznačně blízký musel Janu Procházkovi být odlehčený tón, jimž

²⁵⁴ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Slasti otce vlasti, Titulková listina.

²⁵⁵ Kubka, František: Dina in Karlštejnské vigilie, Československý spisovatel, Praha 1980, str. 110-118.

²⁵⁶ Tamtéž str. 163 – 175.

Kubkova kniha doslova dýchá. Avšak téměř absurdně působí výplata honorářů za námět na Barrandově, kdy bylo vyplaceno celkem 30 000²⁵⁷ a peníze byly rozděleny následovně – František Kubka obržel 16 000 Kčs a Jan Procházka s Karlem Steklým každý shodně po 7000 Kčs. Každému, kdo si přečte Karlštejnské vigilie nebo shlédne Slasti otce vlasti, musí být totiž jasné, že Procházkův scénář je absolutně svébytným a samostatným celkem majícím s Kubkovou předlohou jen velmi málo společného. Přesto můžeme do recepčního zkoumání zařadit sledování zažitých stereotypů a mýtů.

²⁵⁷ Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Slasti otce vlasti, Honoráře filmu.

6. Svatby pana Voka

6.1 Přípravy a samotné natáčení filmu

Bohužel *Svatby pana Voka* jsou tím filmem, kde jsem zažil pramennou tíseň. Nezachovalo se příliš archivních materiálů z produkce, zcela chybí například konečná produkční zpráva a i další důležité dokumenty nejsou. Další bádání je ještě zatíženo tím, že tento film musel vznikat svým způsobem potají, poněvadž Jan Procházka měl už zákaz působení na Barrandově a jeho jméno nesmělo nikde oficiálně figurovat. Proto ani výpovědi přímých aktérů nejsou přesné, neboť někteří vůbec nevěděli, že Procházka se na tomto filmu podílel. Zpřesňující informace by mohli poskytnout pouze samotní autoři, ale ti už nežijí.

Již v průběhu dokončovacích prací filmu Slasti otce vlasti usiloval Steklý o to, aby pro něj Procházka napsal další historický scénář v podobném duchu. Procházka touto myšlenkou nebyl dvakrát nadšen a nabídku měl nakonec přijmout hlavně proto, aby „*měl od Steklého pokoj*“.²⁵⁸

Literární scénář *Svatby pana Voka* byl schválen 19. února 1970, tedy jen několik dnů před zrušením dosavadním tvůrčích skupin (scénář připravovala TS Švabík-Hofman).²⁵⁹ Na žádné z verzí scénáře, ani na složce se sběrem historického materiálu,²⁶⁰ která je součástí výrobního listu a pochází pravděpodobně z roku 1969 (přesná datace chybí), se ovšem už Procházkově jméno nevyskytuje. Nefiguruje pochopitelně ani na účetních dokladech, stejně jako není uvedeno ani v titulcích filmu, jehož premiéra byla 26. března 1971. Avšak Karel Steklý a Jan Procházka spolu uzavřeli džentlmenskou dohodu, ve které se Steklý zavázal, že peníze, které náleží Procházkovi jako autorovi scénáře, bude potají nosit a nutno dodat, že závazek dodržel: „*i po smrti mého otce Steklý nosil tantiemy přesně a spolehlivě*“.²⁶¹

Obdobně bylo Procházkově spoluautorství utajeno i u dobrodružné komedie na motivy románu Julesa Verna *Na kometě*. Scénář byl IUR skupiny Švabík-Procházka schválen již 26. července 1967 ještě pod názvem

258 Podle vzpomínky dramaturgyně Marcely Pittermannové z rozhovoru ze září 2009.

259 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Výrobní list filmu *Svatby pana Voka*.

260 Tamtéž.

261 Z mailu s Lenkou Procházkovou – srpen 2009.

totožným s Verneovým románem Archa pana Servadaca. V prosinci téhož roku byly zahájeny přípravné práce a v průběhu února až září 1969 probíhalo samotné natáčení.²⁶² Přestože v návrhu úvodní titulkové listiny, kterou skupina Švábík – Hofman předložila vedení studia ke schválení 12. února 1970,²⁶³ Procházkovo jméno figuruje, dokonce i s doplňkem „laureát státní ceny Klementa Gottwalda“, což v aktuálním kontextu mohlo působit až provokativně, v titulcích filmu jej nenajdeme. Protože o Procházkově podílu na scénáři se v tomto případě všeobecně vědělo, a nebylo tedy dost dobře možné jej neuvést, poradili si normalizátoři šikovně – kolonku „scénář“ jednoduše vynechali v titulcích úplně. Diváci se tak v úvodu snímku pouze dozvědí, že film vznikl „na motivy Julesa Verna“.

Po sepsání scénáře a odevzdání ho k posouzení Tvůrčí skupině Švábík-Procházka²⁶⁴, došlo k paradoxní situaci, kdy byly Svatby pana Voka odmítnuty a příprava na nich zastavena. Tato skupina nejen, že trpěla postupným nuceným odchodem Jana Procházky, ale změnila se na skupinu Dětského filmu²⁶⁵: *„Jak je vám bezpochyby známo, rozhodli jsme se v naší tvůrčí skupině soustředit výhradně na tvorbu filmů pro děti a mládež a v souvislosti s tím zastavit všechny práce na ostatních látkách.“*²⁶⁶ Tato situace měla zasáhnout i do příprav Svateb pana Voka, není o tom sice přímý písemný doklad, ale je evidentní, že Steklý byl kvůli „hození Svateb pana Voka pod stůl“, přímo u Tomana a jednal s ním o tom, aby mohly být realizovány. Jak jednání mezi Steklým a ústředním dramaturgem probíhalo můžu vést jen spekulace. Podstatnější je, že Ludvík Toman Steklého vyslyšel a sám rozhodl, že se Svatby pana Voka budou realizovat v původně zamýšlené TS: *„Dne 16. 2. 1970 mi Karel Steklý sdělil, že scénář Svatby pana Voka byl hlavním dramaturgem schválen s tím, aby byl naší tvůrčí skupině podán návrh na zahájení přípravy.“*²⁶⁷

262 Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Na kometě*.

263 Tamtéž.

264 Připomeňme si, že s Janem Procházkou bylo v té době vedeno kárné řízení (viz kapitola o Janu Procházkovi) a tvůrčí skupina byla prakticky v rozkladu.

265 Přeměna DS Švábík – Procházka na Skupinu dětského filmu a po jejím převzetí Ottou Hoffmanem se vytvořil relativně volný prostor pro svobodnou tvorbu. Dětské filmy jsou tím téměř nejlepším, co v 70. letech Barrandov nabízel.

266 Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Svatby pana Voka, Dopis TS Švábík-Procházka adresovaný Steklému ze dne 16. 10. 1969

267 Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Svatby pana Voka, Záznam do spisu podepsaný E. Švábíkem.

Přípravné práce Svateb pana Voka byly zahájeny 16. 3. 1970, kdy byl schválen i rozpočet na necelých pět miliónů korun. Oproti Slastem otce vlasti došlo ke změně v použití filmového materiálu, kdy bylo rozhodnuto, že Svatby pana Voka budou natočeny barevně na širokoúhlý Cinemascope. Nutno podotknout, že to není Steklého první barevný film, barevně natočil již v 50. letech Strakonického dudáka a samozřejmě i slavného Švejka. Steklý, jako vývěsní štít počínající normalizace, byl pro komunisty důležitou postavou a tak je logické, že mu bylo umožněno natáčet na stále ještě nedostatkový barevný materiál. Natáčení bylo zahájeno 6. června 1970 a poslední záběr se natočil 25. září 1970. Tentokrát natáčení nepřerušovala žádná cizí vojska ani dramaticky vyvíjející se počasí. Zdá se, že kromě běžných problémů, které se vždy vyskytnou, probíhala natáčení hladce. Dokladem může být splněný časový plán a dokonce i ušetřené peníze.²⁶⁸ Podle slov produkčního Jiřího Ziky byl Steklý u vedení Barrandova oblíben také proto, že točil velmi rychle a *téměř vždy dodržel plánovaný rozpočet a dost často ušetřil.*²⁶⁹

6.2 Ohlas v tisku a v literatuře

Zájem novinářů a publicistů o Svatby pana Voka je v hrubých obrysech podobný jako o Slasti otce vlasti. Celkem bylo o tomto filmu napsáno asi 34 článků. Logické je, že největší převahu mají krátké informativní anotační zprávy, které jsou zastoupeny ve více než v polovině publikovaných případů. Další významnou složkou zastoupenou v psaných médiích jsou rozhovory s hlavními tvůrci a představiteli filmu, takže prostor pro vyjádření dostávají především Miloš Kopecký a Karel Steklý, který kupříkladu v jednom rozhovoru nastínil filosofii svého nového díla: *„Chci tentokrát diváky pobavit, snad se mi to i podaří. Sám jsem se při psaní scénáře i při natáčení dobře bavil. Na rozdíl od minulého filmu, v němž se mísila veselost a vážnost, což konečný výsledek poznamenalo, chci v tomto filmu zachovat jednotu stylu.“*²⁷⁰ Už z tohoto citátu je patrné, že Karel Steklý hovoří o tvůrcích filmu v jednotné osobě, přestože by měl jako o scénáristovi hovořit zákonitě o Janu

²⁶⁸ Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka scénářů k filmu Svatby pana Voka, Výrobní list.

²⁶⁹ Rozhovor s produkčním Jiřím Zikou – říjen 2009.

²⁷⁰ Karel Steklý ženění pana Voka in Mladá fronta 26, 22. 10, č. 250, str. 4.

Procházkovi. Jeho jméno však v době rozhovoru bylo tabu a proto ani v žádném jiném publikovaném článku o Svatbách pana Voka nepadlo!

Recenze a kritiky dopadly relativně slušně s ohledem především na žánr. Svatby pana Voka si stojí co se týče kvality jistě obstojně, ale za dobrou kritikou můžeme spatřovat i nastupující normalizaci, ke které se Steklý přihlásil. Proto by přinejmenším působilo zvláště, kdyby se novinářská obec tvrdě obula do člověka, který měl symbolizovat kinematografii 70. let. A tak se v kritikách můžeme dočíst následovně: „*Výsledek chválí tvůrce. Záměr se podařil. Lépe než v nepřilíh dálném filmu o mladém Karlu IV.*“²⁷¹ Nebo: „*Z kina odcházíme ve velice dobré pohodě*“²⁷² K dispozici máme i slovensky psanou recenzi z Rolnických novin vydávaných v Bratislavě. Autor tohoto článku se připojuje ke chvále ostatních recenzentů na Svatbách pana Voka oceňuje především: „*Steklému sa pošťastila dôležitá vec: má vo svojom filme nadhľad, nejde o bezhlavé držanie moci pánov, o ospevovanie ich ľubostných a iných dobrodružstiev. Režisér nechavá dostatok miesta pre nadnesenie do roviny komedialnej.*“²⁷³ Steklý je obecně ve všech recenzích chválen za to, že se mu podařilo vytvořit čistý žánrový snímek. S žánrovou nevyhraněností měl Steklý problémy v dalších dvou historických veselohrách a tehdejší kritika to Steklému náležitě vyčetla .

Kritika je doslova nadšená z hereckých výkonů Miloše Kopeckého, ale i Pavla Landovského. U obou převládá hodnocení v superlativech: „*Herecky stojí film na výkonu Miloše Kopeckého. Pana Voka hraje s chutí a šarmem, bez přehánění, ukázněně.*“²⁷⁴ Ostatně to, že je oceňován Miloš Kopecký není ani příliš veliké překvapení, role Voka mu seděla, měl v ní možnost rozvinout svůj šarm. Proto nadšené kritiky z podání Miloše Kopeckého ani tolik nepřekvapí. O to překvapivější je více než kladné přijetí výkonu Pavla Landovského. V jeho případě Steklý projevil kus odvahy, že roli Rudolfa II. svěřil právě jemu. I když záběr herectví Pavla Landovského je obrovský a ve Svatbách pana Voka se to jen projevilo! Kritika na adresu jeho výkonu napsala: „*Pavel Landovský v roli císařského majestátu je však obsazení proti hereckému typu a přece to vyšlo jedinečně. V jinak dosti konvenčním filmu to*

²⁷¹ Kliment, Jan: Svatby pana Voka in Rudé právo 51, 8 4. 1971, č. 83, str. 5.

²⁷² Šašek, Václav: Svatby pana Voka in Zemědělské noviny 27, 15. 4. 1971, str. 6.

²⁷³ Bobok, Josef: Česká historická komédia in Rolnické noviny 26, 30. 3. 1971, č. 75, str. 4 .

²⁷⁴ Kliment, Jan: Svatby pana Voka in Rudé právo 51, 8 4. 1971, č. 83, str. 5.

*byl vlastně jediný risk, ale vyplatil se.*²⁷⁵; „Nelze se nezmínit o Landovského císaři Rudolfovi II. To je přesně postava pro takovýto film Tím, jak je napsána, ale hlavně hercovým podáním.“²⁷⁶

Výkonu Pavla Landovského se věnuje ve své studii Rudolfínská doba v českém historickém filmu²⁷⁷ též Marie Koldinská. I pro ní je výkon Landovského obrovským pozitivním zážitkem. S povděkem kvituje, že jeho poloha rozbourává zažitý stereotyp ve vnímání postavy Rudolfa II., který vytvořil Jan Werich: „*Příčina však netkví ve scénáři, nýbrž ve výkonu Pavla Landovského, který dokázal i banální a mnohdy křečovitě „humorné“ scény pozoruhodným způsobem přetavit a přizpůsobit je svému uchopení císařovi osobnosti.*“²⁷⁸ Oproti Werichovu rozmáchlému a expresivnímu herectví naopak u Landovského Koldinská oceňuje jeho plachost a rezervovanost: „*vůči svému okolí zachovává zdrženlivý odstup, je schopen lehké ironie (...) umí být skleslý až melancholický, ale nikoli halasně a sebestředně.*“²⁷⁹ Podobně hodnotí Koldinská i výkon Zdeňka Řehoře, jenž nahradil Pavla Landovského ve Vokovském pokračování. Důvod nepřítomnosti Landovského je zřejmý, v době natáčení byl v emigraci v Rakousku.

Ale jinak Koldinská přistupuje k oběma komediím o Petru Vokovi spíše rezervovaně až negativisticky: „*Některé scény této veselohry sice vycházejí z reálných historických kořenů, avšak zpravidla nabízejí humor značně prvoplánový. Není to – řečeno s Ivanem Klimešem a Jiřím Rakem – humor dějin, nýbrž pouhý humor z dějin.*“²⁸⁰

²⁷⁵ Šašek, Václav: Svatby pana Voka in Zemědělské noviny 27, 15. 4. 1971, str. 6.

²⁷⁶ Kliment, Jan: Svatby pana Voka in Rudé právo 51, 8 4. 1971, č. 83, str. 5.

²⁷⁷ Koldinská, Marie: Rudolfínská doba v českém historickém filmu in Film a dějiny, NLN, Praha 2004, str. 162-182.

²⁷⁸ Tamtéž str. 174.

²⁷⁹ Tamtéž str. 175.

²⁸⁰ Tamtéž str. 174.

7. Pan Vok odchází

7.1 Poznámky na úvod

U filmu Pan Vok odchází musím zmínit jednu osobní vzpomínku nebo spíš poznámku. Když jsem v barrandovském archivu oznámil, jaké filmy či spíše jaké archiválie potřebuji k probádání, byly mi všechny potřebné materiály dodány, s jedinou výjimkou, k filmu Pan Vok odchází se nenašlo vůbec nic. Bylo docela záhada, proč se nic nenašlo, protože jinak byl archiv ve všem spolehlivý. Nicméně byla mi dána naděje, že v archivu je neutříděná halda neznámých archiválií. Bylo mi slíbeno, že pokud budu mít zájem, pak se do té haldy budu moci badatelsky „zakousnout“. Musím říci, že se na mě usmálo štěstí a po několika hodinovém probírání se stohy a stohy různých zaprášených a zažloutlých papírů, jsem objevil dokumenty k filmu Pan Vok odchází. A ještě pro zajímavost uvedu, že se mi podařilo při tomto hledání objevit nikdy nerealizovaný scénář pohádky Ladislava Smoljaka, který se jmenoval Pět kamenů. Tato pohádka měla být natočena na konci osmdesátých let. S jistou mírou nadnesenosti můžu prohlásit, že za nerealizováním Pěti kamenů stojí Sametová revoluce, neboť pan režisér Smoljak se začátkem 90. let věnoval jiným aktivitám a rovněž bouřlivá privatizace Barrandova asi této pohádce příliš nepřála.

7.2 Příprava a realizace filmu

Málokdo si uvědomuje, že mezi Svatbami pana Voka a filmem Pan Vok odchází je prodleva dlouhých devět let. Nebývá zvykem, aby nějaké pokračování mělo od sebe takhle dlouhý odstup. Ačkoliv, jak sám autor námětu a scénáře Karel Steklý píše v režijní explikaci²⁸¹: „*Pan Vok odchází není návazným pokračováním na Svatby pana Voka*“. Otázka, kterou je si nutné položit, proč Steklý nenatočil další film o Petru Vokovi dříve? Domnívám se, že odpověď je nutné hledat ve smrti Jana Procházky. Již bylo vyřčeno, že Procházka byl původním ideovým autorem námětu ke Svatbám pana Voka a samozřejmě také Slastem otce vlasti. Realizování historických veseloher tedy bylo původním nápadem Jana Procházky, nikoliv Karla

²⁸¹ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Režijní explikace.

Steklého! Tudíž pro Steklého, přestože sám se o historii zajímal a byl více než zkušeným scénáristou, muselo být velice obtížné scénář zpracovávat zcela osamoceně.

Přípravy natáčení začaly v lednu 1979, první filmovací den byl 17. dubna 1979, poslední záběr byl natočen 13. července 1979. Z výpovědi Steklého spolupracovníků vyplývá nejen to, že Steklý natáčel velice rychle, ale rovněž poměrně rychle byl hotový i ve střihně a tak film byl dokončen a odevzdán na dvou pásech 17. 10. 1979. Rozpočet filmu byl 4 900 000 Kčs a opět se Steklému podařilo ušetřit několik desítek tisíc korun, stejně tak se opět ušetřilo na filmovém materiálu.²⁸² Pan Vok odchází dostal opět barevný širokoúhlý formát a byl natočen na Cinemascope.

Novinkou pro Steklého bylo, že poprvé natáčel v dramaturgické skupině Dr. Drahošlava Makovičky. Ačkoliv úplným překvapením a novinkou to vlastně nebylo, protože tato dramaturgická skupina byla bývalou skupinou dramaturga Karla Copu. U toho Steklý realizoval většinu svých předchozích filmů jako kupříkladu Hrocha, Za volantem nepřítel a další. Podle dr. Makovičky byl Cop z vedení skupiny odvolán, protože se ve velmi podnapilém stavu pohádal s ústředním dramaturgem Ludvíkem Tomanem. Ten prý by celou záležitost ještě přešel a Copovi odpustil. *Jeho problémy s alkoholem byly delšího časového horizontu, všeobecně se to vědělo, přecházelo mlčením a pokud v souvislosti s alkoholem došlo k nějakému incidentu, většinou z toho Cop vyvázl bez postihu.*²⁸³ Nicméně u hádky měl být přítomný nějaký nejmenovaný funkcionář z ÚV KSČ, který měl prohlásit, že je zcela neúnosné, aby takto důležitou vedoucí funkci i nadále Cop vykonával. Tak byl vedením pověřen dr. Drahošlav Makovička, avšak Karel Cop mohl nadále působit v této skupině jako řadový dramaturg.²⁸⁴

Je rovněž pozoruhodné, že dr. Makovička zmínil velmi zajímavou skutečnost, která se týkala toho, proč bylo dobré Steklého mít ve „vlastní dramaturgické stáji“. Důvodů bylo hned několik. Byl národním umělcem, člověkem, který to díky Siréně měl vždycky dobré. Byl režisérem první

²⁸² Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Výrobní list.

²⁸³ Z rozhovoru s dr. Drahošlavem Makovičkou – listopad 2009

²⁸⁴ Stejný rozhovor.

kategorie²⁸⁵ a jeho filmy tam rovněž byly zazařovány: „*Dramaturgie dospěla k jednoznačnému závěru a doporučuje zařadit film Pan Vok odchází do I. kategorie.*“²⁸⁶ Tudiž bylo prakticky pravidlem a zvykem, že měl možnost točit každý rok jeden film. Dále zopakují již známou věc, že Steklý se přihlásil k normalizaci, kvůli tomu měl nadstandardní nejen umělecké podmínky a že podléhal zvláštnímu režimu. Takže téměř nikdy až na výjimky²⁸⁷ neměl problémy se schvalováním svých filmů, dokonce se málokdy dělaly na jeho scénáře posudky. Ostatní tvůrci přitom museli projít neskutečně dlouhými schvalovacími procedurami, to však nebyl Steklého případ, jeho filmy procházely schvalovacím procesem jako nůž máslem. Dokonce relativně často nebyly dělány posudky vůbec žádné, což je situace zcela neobvyklá až výjimečná. Dalším bonusem dávajícím odpověď na to, proč mít ve tvůrčí skupině Steklého bylo to, že díky tomu byl přístup k dramaturgickému plánu této skupiny poněkud benevolentnější a tak mohly vzniknout i problémovější filmy, které by jinak měly velké problémy ve schvalovacím řízení.²⁸⁸

Z režijní explikace vyplývá, že Karel Steklý se chtěl poněkud posunout v žánru či formě ztvárnění oproti prvnímu Vokovi: „*Jinak jde o operu zcela jiného typu, taktovanou bez ohledu na věci minulé. Zatímco minulý film si nekladl větší cíle než pobavit diváka (...) příběh Pan Vok odchází je zahleděním pod zcela netečnou kůru srdce stárnoucího seladona, jemuž radosti života protekly věčně chtivými prsty (...); máme před sebou obraz ovdovělého Voka, který pitvá uplynulý život, slyší dunět kroky blížícího se stáří a uvědomuje si uzavírající se kroky života.*“ Mám pocit, že Pan Vok odchází je svým způsobem velmi autobiografickým pohledem Karla Steklého na sebe samého. Podle mého názoru je evidentní, že Karel Steklý tím stárnoucím seladonem myslí částečně na sebe a svým způsobem s velkou mírou tolerance můžeme opravdu spatřit jisté konotace mezi životem Voka a Steklého, kdy oba byli bezdětní, oba rádi glosovali ironicky život a dění

²⁸⁵ Být tvůrcem I. kategorie bylo samozřejmě mimořádně prestižní a rovněž ale i výborně finančně hodnocené. Steklý si při realizaci svých filmů přišel na honorář v řádů desítek tisíc (cca 60 000-80 000 Kčs). Není potřeba asi dlouze přemýšlet nad tím, že to v tehdejší době byly obrovské peníze!

²⁸⁶ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Hodnocení filmu.

²⁸⁷ Z filmu Pan Vok odchází musely být vystřiženy některé scény na příkaz Ludvíka Tomana.

²⁸⁸ Jako příklad uvedl dr. Makovička film Záchvěv strachu. To je zajímavá prvotina režiséra Jaroslava Soukupa, který je jinak známý spíše svými prostoduchými komedii. Ale v tomto filmu se poměrně zajímavým způsobem věnoval revolučnímu roku 1848.

kolem sebe a zároveň byli celoživotními provokatéry.²⁸⁹ I toto souznění s jihočeským šlechticem se mohlo stát Steklému motivací k tomu, proč i bez Jana Procházky se znovu po devíti letech vydal po cestě historických veseloher.

S hlavní rolí bylo opět počítáno pro Miloše Kopeckého, nad tím není třeba vůbec vést polemické diskuse: „*Poskytne osobitému talentu Miloše Kopeckého dosti příležitosti dokázat své mistrovství.*“²⁹⁰ Miloš Kopecký byl tedy obsazen do hlavní role, proběhly s ním všechny přípravné práce, herecké zkoušky, dokonce byly ušity kostýmy. Načež čtrnáct dnů před natáčením se Kopecký z natáčení omluvil: „*Po dlouhém váhání a rozhodování herce M. Kopeckého v době jeho velmi špatného zdravotního stavu a zároveň jeho obsazení do hlavní role filmu režiséra J. Jireše (jednalo se o film Causa Králík – pozn. P. F.), Miloš Kopecký čtrnáct dnů před zahájením našeho natáčení hlavní roli Voka odřekl, čímž postavil režiséra a produkci téměř před neřešitelný problém.*“²⁹¹ Objevují se i názory, že Kopecký z připravovaného projektu vycouval pro jeho špatnou uměleckou kvalitu, tento názor sdílí kupříkladu filmový historik Pavel Taussig.²⁹² Avšak pro toto tvrzení nejsou žádné dostupné hodnověrné verifikovatelné prameny, proto se budeme držet oficiální verze, která hovoří o Kopeckého špatném zdravotním stavu. Neoddiskutovatelným faktem je, že Miloš Kopecký byl vážně nemocný, neboť trpěl velice závažnou a nevyzpytatelnou maniodepresivní psychózou.

Tvůrci filmu Pan Vok odchází byli postaveni před úkol rovnající se bezmála stavbě Babylonské věže. Během několika málo dnů, aby natáčení nenabralo zpoždění, bylo nutné přepsat hlavní roli. Malým zázrakem je, že se to tvůrcům podařilo a pozoruhodné je, natáčení nenabralo prakticky žádný skluz. Do hlavní role byl narychlo sehnán Martin Růžek, jenž se během několika málo dnů musel naučit celou roli. Z výpovědí Drahoslava Makovičky a produkčního Jiřího Ziky vyplývá, že Růžek byl jediným zamýšleným řešením a alternativou. Avšak ani jeho získání nebylo bez komplikací, což

²⁸⁹ Nyní výhradně hovořím o filmovém Petru Vokovi nikoliv o historické osobnosti. Na mysli mám Voka, kterého stvořil scénárista Jan Procházka.

²⁹⁰ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Režijní explikace.

²⁹¹ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Výrobní zpráva filmu.

²⁹² Telefonický rozhovor s Pavlem Taussigem ze srpna 2009.

potvrzuje i Výrobní zpráva: „Řešením se stal jedině Martin Růžek, ovšem za podmínky velice nepříjemného jednání dohadování se s činohrou Národního divadla, neboť zde měl již rozezkoušenou roli ve hře *Král Lear* a natáčení v hlavní roli Voka pochopitelně bylo podmíněno úplným uvolněním ze zkoušek.“²⁹³ Růžek měl nabídku hlavní role Petra Voka přijmout hlavně prý kvůli Steklému.²⁹⁴ Pravdou je, že se pracovně znali už z natáčení *Temna* z roku 1950, pak si ještě Růžek u Steklého zahrál v *Poslušně hlásím* vysokého důstojníka Tayrleho, nicméně žádné velké nebo dokonce hlavní role to nebyly.

Domnívám se, při vší úctě k hereckému mistrovství Martina Růžka, že přeobsazením hlavní postavy, film *Pan Vok odchází* ztratil částečně patinu a glanc. Petr Vok je jednou ze životních rolí Miloše Kopeckého a bylo by patrně ohromně zajímavé jej sledovat, jak nechává svého Voka stárnout. Můžu pouze uvažovat, jak by vyznělo Kopeckého podání melancholického stárnoucího aristokrata, přesto se domnívám, že charakter Kopeckého herectví by té roli seděl daleko více! Nutno dodat, že podobné názory zaznívají i v některých dobových kritikách.²⁹⁵

Přeobsazení hlavní role nebylo jedinou hereckou změnou oproti *Svatbám pana Voka*. Další výměna se týkala role Rudolfa II. V první části ji ztvárnil Pavel Landovský. A skvěle! Pro mě svým pojetím vytvořil jiný filmový archetyp vnímání Rudolfa II. než, na který jsme v Čechách spíše zvyklí. Landovského Rudolf II. nám nabízí pohled na poněkud degenerovaného uplakaného císaře, jehož někdy obtěžuje skoro jen obyčejně dýchat. Už v předcházející kapitole jsem řekl, že Pavel Landovský byl v emigraci v Rakousku a roli místo něj převzal herec Zdeněk Řehoř. Další role byly obsazeny víceméně stejně jako v prvním díle.

Kromě již popsané herecké kolize natáčení proběhlo relativně v klidu a bez větších obtíží. Natáčelo se v jarních a letních měsících, proto realizaci filmu neohrožovalo ani špatné počasí. Asi největším problémem se nakonec stal nekvalitní filmový materiál respektive celý jeden den byl natočen na vadný pás: „celá jedna denní práce z posledního exteriéru byla natočena na

²⁹³ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu *Pan Vok odchází*, Výrobní zpráva filmu.

²⁹⁴ Z rozhovoru s Věrou Líznerovou Steklou – duben 2009.

²⁹⁵ O tomto problému bude pojednáno v části týkající se dobových ohlasů.

*vadný negativní materiál*²⁹⁶ Avšak takovéto obtíže se během vyvolávání ve filmových laboratořích občasné stávaly a nebyly ničím neobvyklým. Z rozhovoru s Jiřím Zikou jsem se dozvěděl, že Steklý hrozně nerad něco přetáčel a ze všeho nejraději dokonce měl, když „se jelo na tzv. první dobrou“.²⁹⁷ Proto nepřekvapí, že se nad vadným filmovým materiálem strhla hádka a Steklý za každou cenu trval na použití poškozeného filmového materiálu a až po nátlaku barrandovských laboratoří, které sveřepě setrvaly v pozici a tvrdily, že se poškozené záběry použít nedají, svolil Steklý k přetočení.²⁹⁸

Karel Steklý byl citově exponovaný na jižní Čechy a není proto divu, že realizaci exteriérů ve svých filmech často směřoval právě tam. Přesto ne všechny exteriéry a reály byly pořízeny v jižních Čechách. Filmaři notně často z ekonomických důvodů hledají vhodná místa blízko Praze.²⁹⁹ Ale většina exteriérových a reálů byla ve filmu *Pan Vok odchází* pořízena právě na jihu Čech: „*Pokud jde o exteriéry je nutno respektovat starověký ráz krajiny. Proto přírodní scenérie jsou vybrány divoké motivy nedotčené krajiny Horní Vltavy pod lipenskou přehradou, u Čertovy stěny i poklidnější tok pod hradem Rožmberkem.*“³⁰⁰

Steklý reály nepoužíval, na rozdíl dejme tomu od Františka Vlácilu, rád, mnohem lépe se cítil v ateliéru. Zde jednoznačně uplatňoval svou zkušenost s filmem ze 30. let, kdy se většina scén vyráběla v ateliéru. Pro filmaře je použití ateliéru jednodušší. Filmaři si scénu mnohem lépe ozvučí, nasvítí a celé natáčení proběhne rychleji. Už několikrát jsem se zmínil, že Steklý natáčel velmi rychle bez zbytečného zkoušení a protahování často na první dobrou. Tudíž je logické, že ateliéry byly místo, kde se cítil filmařsky nejlépe. *Pan Vok odchází* se natáčel přímo v ateliérech na Barrandově v ateliéru číslo 5. Architektka Věra Líznerová pro jeho potřebu připravila asi pět originálních velkých dekorací – interiérů. V těchto dekoracích vznikla většina záběrů, kdy

²⁹⁶ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu *Pan Vok odchází*, Výrobní zpráva filmu.

²⁹⁷ Z rozhovoru s Jiřím Zikou – listopad 2009.

²⁹⁸ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu *Pan Vok odchází*, Výrobní zpráva filmu.

²⁹⁹ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu *Pan Vok odchází*, Produkční zpráva.

³⁰⁰ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu *Pan Vok odchází*, Režijní explikace.

se děj filmu odehrává uvnitř. Zajímavé je, že jedna dekorace měla hned několik využití, stačilo, aby se drobně upravila a posloužila jako další interiér – to znamená, že například dekorace vytvořena původně jako komnata Petra Voka byla po přestavbě využita jako komnata Rudolfa II. Tento velice racionální a ekonomický přístup byl zvolen i u dalších dekorací.

Pan Vok odchází si odbyl premiéru v srpnu 1980 a nenavázal na úspěch Svateb pana Voka. Nezaznamenal ani žádné úspěchy na festivalech a ani divácky nebyl příliš úspěšný! Kvalitativně je to zcela jasně mnohem horší film než první Vok, i když svým způsobem působí docela roztomile především některé záběry, třeba když pan Vok zkonstruuje letadlo. Příčin neúspěchu může být několik. Zaprvé je to absence Jana Procházky, to je ztráta, jež mohla být jen stěží nahrazena. Steklý byl zručný a kvalitní scénárista, ale do lehkosti a originality Procházkovy umu měl daleko a také si připomeňme, že mu v době realizace druhého Voka bylo skoro 80 let! Zadruhé důvodem může být výměna Miloše Kopeckého za Martina Růžka. Miloši Kopeckému role Petra Voka vyložena seděla a dost možná, že jenom jeho pouhá účast byl film Pan Vok odchází kvalitativně pozvedla.

Steklý od roku 1970 do roku 1985, tedy od Svateb pana Voka do jeho posledního filmu Podivná přátelství herce Jesenia, natočil 13 filmů. Z toho jen dva jsou dnes čas od času dávány na celoplošných televizích, mezi vysílané se řadí právě oba Vokové. Zbytek zcela zapadl do propadliště dějin a většina lidí o nich nemá ani ponětí. Nutno otevřeně povědět, že žádný velký úspěch nezaznamenaly ani v době svého uvedení, jednoznačně se nejednalo o divácké hity. Nechci na Steklého poslední filmy jen negativně nasazovat, v některých případech se jedná o relativně hezké nápady. Avšak realizace těžce pokulhává za dobou, ve které ty filmy vznikly. Působí těžkopádně, pro dnešního diváka jsou jen s obtížemi stravitelné, jsou sterilní a bohužel nudí. Otázka, která musí téměř zákonitě každého napadnout je, co Steklého vedlo k takovému hazardu se svým jménem, kdy kvalita jeho posledních snímků šla vskutku hodně dolů. Nebyl nadutým hlupákem a minimálně musel vnitřně cítit, že kvalita jeho posledních filmů uvažá. Přesto neváhal hazardovat se svou pověstí a prakticky každoročně se pouštěl do dalšího natáčení, přestože výsledky byly tristní. Domnívám se, že hlavním motivem pro jeho počínání bylo, že neuměl včas odejít a zároveň opustit milované řemeslo. Je evidentní,

že, podobně jako jeho Vok, i Karel Steklý si nechtěl připustit stárnutí. Produkční Jiří Zika v rozhovoru vzpomínal, že natáčení posledních Steklého filmů bylo zároveň velkým hazardem: „nejmarkantnější to bylo u filmu *Podivná přátelství herce Jesenia*, tady už byl Steklý hodně nemocný a vypadalo to, že film nebude moci vůbec dotočit, nakonec jen přes obrovské sebezapření práce na filmu dokončil.“³⁰¹

7.3 Vystřižené scény

Karel Steklý neměl v sedmdesátých letech problémy s cenzorskými zásahy. V kapitole, kterou jsem věnoval ústřednímu dramaturgovi Ludvíkovi Tomanovi, jsem popsal jeho leckdy velmi neomalené a neohrabané cenzorské zásahy do filmů. Avšak Steklého tvorba byla pronormalizační, tudíž se mu Tomanovo paličství ve většině případů vyhýbalo. Steklého obrovskou výhodou bylo rovněž to, že měl kolem sebe vytvořenu auru jakési nedotknutelnosti až posvátnosti, založenou na tom, že je tím slovutným velkým režisérem, který natočil *Sirénu*, která jako jediná získala Zlatého benátského lva. A nemalý podíl na Steklého neotřesitelném postavení měl vedoucí kultury ÚV KSČ³⁰² Miroslav Müller, který ke Steklému choval nemalou náklonnost, sympatie a obdiv.

Přesto se jisté problémy s Tomanem nevyhnuly ani Karlu Steklému. Této problematice jsem se již věnoval, nicméně je důležité si tuto kauzu ještě jednou připomenout, neboť se týkala filmu *Pan Vok odchází*. Jsou mi známy dva případy, kdy měl Steklý problémy s cenzorskými praktikami Ludvíka Tomana. Poprvé to bylo u filmu *Tam, kde hnízdí čápi*, kde Ludvík Toman zcela bez jakéhokoliv oznámení tvůrců nechal vystříhnout záběry, kde se objevil kostel.³⁰³ Paradoxní na celé situaci je, že snímek *Tam, kde hnízdí čápi* je jinak normalizační oslavou kolektivizace. Toman se absolutně neobtěžoval se svým postupem seznámit tvůrce, ti se o vystřižení scén dozvěděli až při premiéře filmu.³⁰⁴

Podruhé Steklý se do křížku s Tomanem dostal právě u filmu *Pan Vok odchází*. Bohužel v archivu na Barrandově se nezachoval žádný písemný

³⁰¹ Z rozhovoru s Jiřím Zikou – duben 2010

³⁰² O vztahu Müller vs. Steklý bylo rovněž již pojednáno.

³⁰³ Z rozhovoru s produkčním filmu Jiřím Zikou – listopad 2009.

³⁰⁴ Z rozhovoru s dr. Drahoslavem Makovičkou a Jiřím Zikou – listopad 2009.

doklad napsaný přímo ústředním dramaturgem Tomanem³⁰⁵, ve kterém by zdůvodňoval své nařízení o vystřížení nevyhovujících scén. K dispozici máme „pouze“ odpověď³⁰⁶ Ludvíkovi Tomanovi od dramaturgické skupiny Dr. Drahoslava Makovičky. V odpovědi je přislíbeno, že budou vystříženy tři nevyhovující scény. První scéna se týká pohybu cizích vojsk na našem území a je jasné, že tím řáděním vojsk na našem území nebylo myšleno jen pasovské vojsko, které v roce 1611 plenilo mimo jiné i České Budějovice. Konkrétně vadila věta: „*Já jsem je sem nezval*“ (odpověď Petra Voka- pozn. Pavel Fiala). Dalším trnem v oku se stala replika: „*kdo má moc, nepotřebuje rozum*“, tato věta navazovala na větu: „*je šílený*“ a musela být nakonec přemluvena větou: „*je to intelektuál*“. A posledním dialogem, který musel doznat změny je: „*chodím venčit Golema do Vladislavského sálu*“, a místo toho byl nahrazen: „*chodím venčit Golema na Belveder*“. U poslední repliky mi není jasný důvod, proč musela být předělána, skutečně nechápu, co vadilo na větě: „*chodím venčit Golema do Vladislavského sálu*.“ Ačkoliv jedna možnost by se nabízela...

Steklý byl Tomanovým postupem neuvěřitelně rozmrzelý. Adresoval mu velmi ostrý dopis, ve kterém se proti cenzorskému zásahu důrazně ohrazuje.³⁰⁷ Nebylo mu to však nic platné, nevyhovující scény musely být, buďto vystříženy nebo předabovány.

7.4 Posudky

Steklý si v podstatě v sedmdesátých letech užíval tvůrčí svobody, neměl větší problémy se schvalováním svých filmů a dokonce se vyhýbal relativně úspěšně i složitému procesu zvanému posudkové řízení: „*zkrátka platilo nepsané pravidlo, že na Steklého filmy se prostě v sedmdesátých letech posudky příliš nedělaly*.“³⁰⁸ Ještě překvapivěji působí, že k natáčení obou Voků nebyl přizván odborný historický poradce.³⁰⁹

³⁰⁵ Na citáty z Machiavelliho upozorňuje v posudku Pavel Auersberg.

³⁰⁶ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Odpověď DS Ludvíkovi Tomanovi. Je evidentní, že tento dopis je reakcí na Tomanovo písemné nařízení.

³⁰⁷ Z dopisu bylo již citováno v kapitole Karel Steklý a Pražské jaro.

³⁰⁸ Z rozhovoru s dr. Drahoslavem Makovičkou – listopad 2009.

³⁰⁹ U Slastí otce vlasti byl odborným poradce dr. Jiří Spěváček a u Hry o královny figuroval jako poradce dr. Josef Žemlička.

Posudky se psaly na literární scénář, takže fungovaly jako důležitý bod ve schvalovacím řízení. Je pozoruhodné, že nemáme k dispozici vyjádření žádného erudovaného historika. Byť se jedná o historickou komedii, očekával bych, že se na ní budou více podílet odborníci. U Slastí otce vlasti sice působil jako poradce Jiří Spěváček, bohužel žádný jeho konkrétní výstup nemáme k dispozici. Ani u jednoho z Voků o odborném poradci nemáme žádnou zprávu, i posudky jsou vypracovány lidmi, kteří stojí mimo obor historických studií. Až u posledního filmu Hra o královnu se dochoval posudek předního českého mediavelisty prof. Josefa Žemličky

Avšak odhaduji, že posudky, které byly vypracovány na literární scénář Pan Vok odchází, byly formální záležitostí. K dispozici jsou tři.³¹⁰ A nejedná se o nějaké detailní elaboráty a důkladné analýzy scénáře, nejdelší posudek má něco málo přes jednu stranu strojopisu. I výběr hodnotitelů je zajímavý. Jako prvního uvádím Jana Klimenta nechvalně proslulého vedoucího kulturní rubriky Rudého práva: „hrobaře kulturní žurnalistiky“³¹¹ Kliment byl mimo jiné na Barrandově součástí IUR a hodnotil například film Lupič legenda, pak jsou k mání některé jeho recenze na Steklého filmy. Jeho hodnocení se dá shrnout do jedné věty, je to pokaždé óda na radost na Steklého práci. Druhým hodnotícím Pana Voka odchází je Pavel Auersperg, který byl svého času vedoucí ideologického oddělení ÚV KSČ, v sedmdesátých a osmdesátých letech člen ÚV KSČ, tudíž velmi dobře prověřený a pověřený kádr. Třetím hodnotitelem je režisér Václav Vorlíček. Ani od něj nemůžeme očekávat nějaké názorové veletoce a nebo dokonce kritické vyjádření na adresu režiséra Steklého.

Posudek Jana Klimenta má 14 řádků, ve kterém se například dozvíme: „že literární scénář bude dobrý podklad pro dobrý a zábavný film (...) a že soudruh Steklý má svého Voka už dobře poznaného i zažitého a dokáže jistě i v nové komedii odevzdat pěkný film, divácký v tom nejlepším slova smyslu.“³¹² Mnohem zajímavěji vyzní posudek Pavla Auersberga, který v sobě nezapřel ideologa. I on Steklého chválí: „Může to být pestrá podívaná, hýřící kostýmy, milostnými recidivami, bouřliváckými scénami, v nichž ožívají

³¹⁰ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Posudky.

³¹¹ Takto o něm hovoří současný dramaturg Pražského jara Antonín Matzner, který se měl možnost s ním setkat.

³¹² Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Posudek Jana Klimenta.

*ozvěny vzrušeného, dobrodružného života posledního pána z Rožmberku.*³¹³ Avšak velmi důrazně upozorňuje na citáty z Machiavelliho: „*Na některých místech se objevují narážky, přesahující dobový kontext, převedeny do filmového jazyka by mohly být zbytečnou jinotajnou podobu.*“³¹⁴ (jedná se o citáty o míře svobody – pozn. P. F.) Touto větou pravděpodobně nastartoval již popsané schvalovací obtíže. Auersbergovo vyjádření se mohlo stát spouštěcím mechanismem i pro Ludvíka Tomana. Je však zvláštní, že Toman jako cenzor vstoupil do filmu až ex post, tedy až po natočení. Přiznám se, že nerozumím tomu, že Steklému, v souladu s Auersbergovým posudkem vypracovaným na literární scénář, nebylo dáno jasně najevo ještě před natáčením, že některé dialogy jsou nevhodné. Je nutné zdůraznit, že Auersberg absolutně jakýmkoli způsobem nepochybuje nebo nezpochybňuje kvalitu Steklého scénáře, ten naopak hodnotí velmi vysoko.

Nad kvalitou scénáře se lehce pozastavuje Václav Vorlíček, ačkoliv i jeho hodnocení vyznívá jednoznačně pozitivně. Přeci jen určitou míru kritičnosti si neodpustil: „*Ovšem černý humor je věc jedna a rozesmávání publika za každou cenu je věc druhá a tu druhou věc silně připomíná scéna z Rudolfova dvora, při níž se soutěží o délku plamene větrů českých stavů. Jsem vskutku dalek jakékoliv pruderie. (...) Ale je-li záměrem autora šokovat diváka touto „zábavou“, pak se mu to jistě podaří a bude odměněn přidušovaným smíchem sádelnatých padesátnic, které jinak zaplňují hlediště operetního divadla v Nuslích.*“³¹⁵

7.5 Ohlas v tisku a literatuře

Zájem novin a časopisů o druhého Voka oproti prvnímu byl asi o třetinu menší. Domnívám se, že není potřeba za tím hledat kdovíjaká vysvětlení, proč byl zájem novinářů menší. Pan Vok odchází je horším filmem než dvě předchozí Steklého historické veselohry, proto i zájem novinářů je tomu přímo úměrný.

Celkem asi na dvacet článků bylo publikováno o filmu Pan Vok odchází. Největší zastoupení mají články, které mají krátkou informativní

³¹³ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Posudek Pavla Auersberga.

³¹⁴ Tamtéž.

³¹⁵ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Posudek Václava Vorlíčka.

povahu. Publikována byla též reportáž z natáčení nebo rozhovor³¹⁶ s hlavním představitelem Martinem Růžkem. Celkem vyšlo pět recenzí, kterým bude ještě věnován prostor. A dvakrát si Pana Voka všimla i literatura. Antonín Matzner napsal v roce 2002 knihu Česká filmová hudba a určitý prostor v ní věnuje i hudebnímu skladateli Janu Seidlovi, který složil hudbu pro snímek Pana Vok odchází. Druhým literárním odkazem je studie historičky Marie Koldinské³¹⁷, která ve stejném textu popsala již Svatby pana Voka.

Dobové recenze přistupovaly k filmu Pan Vok odchází s relativně velkým odstupem a někdy až despektem, a když porovnáme předchozí Steklého historické komedie, pak jeho nejnovější film byl zcela jednoznačně hodnocen hůře: *„Režisér Steklý natočil Slasti otce vlasti, v níž se mladý králevic Karel zaučoval ve vládnutí, je to film úsměvný, nadlehčený a srozumitelný pro všechny vrstvy diváků historii nezkresloval, herci se v postavách neztráceli. (...) O dva roky později natočil tentýž režisér Svatby pana Voka. Příběhu dal pikantnost i ironii. (...) Bohužel o novém režisérově filmu se v superlativech hovořit nedá.“*³¹⁸ Velmi podobně film Pan Vok odchází popisují i ostatní recenze. Recenze se shodují na tom, že je to film průměrně zábavný pro průměrného diváka. Jedním dechem však dodávají, že je možné, že si svého diváka v kinech opravdu najde a že bude v tomto ohledu úspěšný.

Můj osobní názor je, že role Petra Voka Martinu Růžkovi příliš nesedla, ale kritiky jsou z jeho výkonu vesměs nadšené a prakticky ani jednou nezazní povzdech nad tím, že se filmování nemohl zúčastnit Miloš Kopecký: *„Martin Růžek pak v roli pana Voka vytvořil svěřenou postavu způsobem, který odpovídá jeho hereckému mistrovství“*³¹⁹, nebo: *„Martin Růžek se chytil příležitosti. Dal svému Vokovi kouzlo své osobnosti, kultivovanou lidskou mluvu, úměrná gesta a lidskost, kořeněnou ironií.“* Přesto i na adresu hereckého projevu Martina Růžka se snese kritika: *„Martin Růžek má*

³¹⁶ Joneš, Alois: Pan Vok (ne)odchází in Svobodné slovo 35, 4. 8. 1979, č. 182, str. 11.

³¹⁷ Koldinská, Marie: Rudolfínská doba v českém historickém filmu in Film a dějiny, NLN, Praha 2004, str. 162-182. O této studii jsem již pojednal u předchozího filmu.

³¹⁸ Zápotočný, Pavel: Poslední sbohem Petra Voka in Díkobraz 36, 1980, č. 37, str. 4.

³¹⁹ Pehe, Jiří: Rožmberkův odchod in Práce 36, 10. 7. 1980, č. 161, str. 6.

*rozhodně na viac, ale neprekonal sošné a strnulé pozície, v ktorých odtéká z postavy toľko životodarnej energie.*³²⁰

Mnohem hůře vychází ze spárů kritiky Karel Steklý. Vysloveně pozitivně pochválen není ani v jedné recenzi. Spíše je jeho práce hodnocena jako málo vynalézavá a bez jasně vyřčené ústřední jednotící myšlenky: *„Pohled režiséra však spíše bloudil. Pevný bod nenašel.*³²¹; *„Vo filme sa ťažko rozlišuje zamyšlané od dosiahnutého. Konečný výsledok spätne oplyvňuje zámer a ukazuje nedoslednosti v predpríprave. Film je poznačený nevýrazným režijným rukopisom*³²²

Zvláštní je, jak málo se jednotliví recenzenti zabývají samotnou kvalitou scénáře, poněvadž to je nejslabší místo a největší problém tohoto filmu. Steklý ani náhodou nedosáhl na úroveň původních dvou Procházkových scénářů. Jméno Jan Procházka bylo však až do Sametové revoluce tabu, proto se čtenář dobových kritik nemohl dočíst, že právě absence Procházкова scénářistického umu je tím nejpálčivějším problémem filmu Pan Vok odchází. Steklý se poměrně dost často utápí v příliš laciných vtipech a nelogických aktualizacích a ahistoričnostech: *„Film se pokouší o určitou aktualizaci dnešních problémů. Avšak v sekvencích, kde se pokouší narážet na některé dnešní nešvary, neměli jeho tvůrci šťastnou ruku. Porušuje se tak, i když jen slovem, určitý dobový kolorit, v jehož intencích se děj odvíjí.*³²³ Nejvíce kritické na adresu druhého Voka jsou recenze z časopisu Film a divadlo³²⁴ autora Vlado Hanuliaka a kritika z ústeckých novin Průboj.³²⁵ Hanuliak v recenzi uvádí: *„A historia s otupenými hrotmi nie už potom historiou. Zamýšľaný obraz sa při odstraňovaní rámu môže rozbiť a poškodiť.* Nejvíce kritickým je však anonymní autor v novinách Průboj: *„Nic proti volnému výkladu dějin, ostatně podle komedií se dějepis neučí. Ale propáníčka, cožpak tahle slátaná kazajka sotva pohromadě držících scén má*

³²⁰ Hanuliak, Vlado: Pan Vok odchází in Film a divadlo, 24, 1980, č. 14, str. 14.

³²¹ Zápotočný, Pavel: Poslední sbohem Petra Voka in Dikobraz 36, 1980, č. 37, str. 4.

³²² Hanuliak, Vlado: Pan Vok odchází in Film a divadlo, 24, 1980, č. 14, str. 14.

³²³ Pehe, Jiří: Rožmberkův odchod in Práce 36, 10. 7. 1980, č. 161, str. 6.

³²⁴ Hanuliak, Vlado: Pan Vok odchází in Film a divadlo, 24, 1980, č. 14, str. 14.

³²⁵ Pan Vok odchází- Zábava? Umění? Současnost? In Průboj, 30. 7. 1980.

právo na život? (...) Zkrátka: podstatné v této komedii se krčí pod stolem, prohýbajícím se pod barvitou krmí oněch legrácek, které však jedlík-divák hází za hlavu.“

8. Hra o královnu

8.1 Poznámky na úvod

Nejméně známou a nejméně podařenou historickou komedií Karla Steklého je bezesporu Hra o královnu. Tento snímek je pro dnešního diváka v podstatě neznámým, televize jej pokud nepočítáme CS film, prakticky nedávají. Není divu, ve Hře o královnu je jen málo podařených momentů. Zdá se, že tvůrci sami pořádně nevěděli, co chtějí točit, v jakém žánru se pohybovat či jaký je celkový záměr. Poněvadž Hra o královnu není příliš známá, ve zkratce si zkusíme načrtnout hlavní osu příběhu. Ocitáme se v době vrcholného středověku ve 13. století v blízkosti Přemysla Otakara II. Je to příběh nenaplněné lásky mezi Závišem z Falkenštejna a Kunhutou Uherskou. Ta se musí ze státnických důvodů provdat za Přemysla Otakara II., přestože miluje Záviše.

Dovolím několik osobních poznámek. Tehdejší tisk³²⁶ se rozplýval nad tím, jak věrohodné a finančně nákladné gotické interiéry nechal Steklý vytvořit v barrandovských ateliérech (skutečně byly dokonalé). Ve filmu vidíte ale poté dva žoviálně se bavící Vítkovce před stoprocentní renesancí Roztockého zámku! Také nebylo hezké podívání, když se ve 13. století objevují porcelánové koflíky s barevnými puntíky na svatebním stole. Bez uzardění též Steklý použil ve filmu hrad Křivoklát v současné zromantizované podobě z 19. století. Dalším zločinem proti historičnosti bylo oblečení dvou vojáků (Václav Štekl a Václav Sloup), měli na sobě kalhoty velmi připomínající džíny a jeden z nich na hlavě helmu anglického vojáka z 2. světové války. Tato dvojice komiků má ve filmu fungovat jako odlehčující humorný element, volně procházejí celým filmem – bohužel jejich přítomnost spíše zavání velkou mírou trapnosti. Proč se Steklý k těmto zřetelným ahistorismům a kopancům odhodlal? Příčinu bych hledal dokonce až v Osvobozeném divadle, kde humor Voskovce a Wericha byl v některých momentech přísně ahistorický, vždyť tato dvojice se přece vysmívala všemu národně posvátnému a přímo nenáviděla například Národní obrození. Steklý byl ze stejného těsta, věčný provokatér a anarchista. Proto se možná i Steklý ve Hře o královnu chce

³²⁶ Ještě se k této otázce vrátíme v kapitole, která se zabývá ohlasem v tisku.

vysmívat historicky zažitě tradici a národnímu tragickému povědomí o bitvě na Moravském poli. Podobnou metodu použil i v Hrochovi, kde se vysmíval Pražskému jaru. Je potřeba otevřeně říci, že ani v jednom případě se mu to nepovedlo. Největším problémem je, že v obou dílech je absence jakéhokoliv humoru, tudíž nefunguje základní poslání komedie tj. rozesmát diváka. Rozumím mu, že chce být jízlivý a satirický k českým „velkodějínám“, ale Steklému se to ani v jednom případě nepodařilo udržet na hraně vkusu.

8.2 Příprava a realizace filmu

Mnohokrát bylo řečeno, že Karel Steklý natáčel každý rok jeden film. Proto prakticky okamžitě po natočení snímku Pan Vok odchází (premiéra 1980) začíná realizace Hry o královnu (premiéra 1981). Přípravy se rozjíždějí na podzim v roce 1979, kdy je hotova první verze scénáře. Připomeňme si, že Pan Vok odchází byl hotový v říjnu 1979 tedy Hra o královnu na Voka přímo navazovala. Hra o královnu začala vznikat ve stejném výrobním štábu jako film předchozí tedy v DS Dr. Drahoslava Makovičky. Byl stanoven rozpočet, který neměl přesáhnout 5 000 000 Kčs. Natáčet se mělo opět na barevný širokoúhlý formát Eastmancolor. První filmovací den byl stanoven na 28. dubna 1980 a poslední klapka padla 31. července 1980.³²⁷

Opět se počítalo s tím, že většina natáčení proběhne v ateliéru. Už zaznělo, že tam byly připraveny relativně složité a hodnověrné kulisy interiérů hradů atd. Celkově v ateliérech tvůrci strávili asi něco přes 60 procent natáčení. Zbytek byl natočen v reálu a v exteriérech. Opět jak už je u Steklého dobrým zvykem se natáčelo v jižních Čechách. Dále na hradu Švihov, Křivoklát, zámek v Roztokách u Prahy a v klášteře v Doksaněch. K dispozici není detailní produkční zpráva a tak se nedá vypovědět, jak přesně probíhalo a vypadalo natáčení den po dni. Ovšem z archivního materiálu, který máme k dispozici³²⁸ nevyplývá, že by během natáčení docházelo k nějakým velkým obtížím a problémům. Jediným a největším nepřítelem natáčení bylo zdraví režiséra Steklého, jak se zmiňuje produkční Jiří Zika, poslední filmy absolvoval Steklý už pouze s vypětím všech sil.

³²⁷ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Výrobní list filmu.

³²⁸ Korespondence mezi DS a vedením FSB

Zajímavé je, že Hra o královnu nebyla původním názvem filmu. Dokonce tento snímek během natáčení změnil název hned několikrát. Původně zamýšlený návrh Urozený playboy se hrubě nelíbil vedení FSB³²⁹ a byla žádána změna. Poté se operovalo s názvem Tajemství pana Závíše, ani to však nebyla verze definitivní. Nakonec byla odsouhlasena verze Já, královna (dokonce literární i technický scénář je veden pod tímto označením). Do kin se však dostal film pod jménem Hra o královnu.

K dispozici nejsou ani bližší podrobnosti o hereckém obsazování jednotlivých rolí. Ve všech dostupných materiálech figurují jména, která se nakonec objevila na plátně. Závíše z Falkenštejna ztvárnil Radoslav Brzobohatý, Kunhutu si zahrála Hana Maciuchová a Přemysla Otakara II. František Němec.

Největší otázkou Hry o královnu je, proč ji Steklý vůbec realizoval, jaký umělecký nebo lidský záměr jej k tomu vedl. Ponechejme stranou peněžní motivaci a touhu točit za každou cenu a berme jako bernou minci režijní a dramaturgickou explikaci³³⁰, ve kterých je vyjádřena umělecká touha. Režisér nás seznamuje s tím, že hlavním bodem scénáře bude nešťastná láska: „*Především akcentuje milostný příběh Závíše a královny Kunhuty*“³³¹ Příběh Závíše a Kunhuty je pro děj klíčový a je zcela vysunutý do popředí: „*Podivuhodné cesty veliké lásky těchto dvou ušlechtilých zvířat zůstaly suchopáru dějin utajeny a historikové z profesorského pokrytectví je považovali za příliš lascivní, znevažující slávu národních dějin.*“³³² Jakoby v pozadí dokonce zůstává i Přemysl Otakar II, ke kterému Steklý zaujímá až příkře odmítavé stanovisko: „*Také charakteristika Přemysla se jeví zcela jinak než jako ušlechtilý král. Byl to muž chladný, bezohledně jdoucí za prospěchem a kariérou. Společensky korektní však vypočítavý.*“³³³ Podobně nakonec naloží i se Závíšem, ke kterému je na začátku příběhu nakloněný, i on je ve Steklého očích poté pouhým mocipánem bez mravních zábran. Nicméně neustále však zůstává nezodpovězena otázka, co Hrou o královnu

³²⁹ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Dopis Tomana DS Drahošlava Makovičky.

³³⁰ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Režijní a dramaturgická explikace.

³³¹ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Režijní explikace.

³³² Tamtéž.

³³³ Tamtéž.

chtěl Steklý světu sdělit. Již jsem nastínil, že jeho jednoznačným záměrem bylo jakési znevážení velkých postav a velkých dějin naší minulosti. Relativně zajímavé vyjádření nacházíme v jeho režijní explikaci, když říká: „*Že je to příběh vsazený do rámce chaotické doby, kdy se rozdělovaly a uchvacovaly trůny a dobyvatelé se vzájemně zakusují. V jejích službách stojí najatý voják, jemuž je lhostejné v čí službě bojuje a kdo vyhraje, neboť věděl, že za mizernou vládou jde další, ještě horší. Film chce být varováním před válkou a touhou po míru.*“³³⁴ Snahou Steklého bylo taky ukázat, že velké dějiny nemusejí dělat jen králové nebo urození lidé, ale naopak tvrdí: „*dějiny dělali prostí lidé, kteří stavěli hrady a zámky.*“³³⁵ Výsledek ale jednoznačně neodpovídá snad dobrému záměru. Neuvěřitelně pak působí návrh na dvojnásobné zvýšení honoráře pro Karla Steklého, který dramaturgická skupina Dr. Drahoslava Makovičky zaslala ke schválení Ludvíkovi Tomanovi. Její zdůvodnění je totiž přinejmenším zvláštní: „*Zajímavě koncipovaný historický film a umělecky výborně zpracovaný film, který bude mít kladný divácký ohlas.*“³³⁶ Ve složkách k tomuto filmu se zachoval dopis³³⁷ od jednoho rozhořčeného diváka. Jeho názor je velice kritický, divákovi nejvíce vadí volné a někdy až velké historické nepřesnosti a zjednodušování.

8.3 Posudky

U Hry o královnu se od začátku rozeběhlo zdaleka největší posudkové a hodnotící řízení ze všech historických komedií Karla Steklého. Celkově bylo napsáno šest posudků³³⁸ a v některých momentech byla vedena nad kvalitou a smyslem scénáře opravdu bouřlivá diskuse: „*V této souvislosti je možné připojit i řadu vážných připomínek k literárnímu scénáři K. Steklého a V. Líznerové (...) Z toho zřetelně vyplývá, že celý literární scénář – pokud má být realizován byl měl doznat značných úprav.*“³³⁹

³³⁴ Tamtéž.

³³⁵ Vydrová, Ladislava: Já, královna in *Práce* 36, 27. 8. 1980, č 21, s. 3

³³⁶ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Dopis DS adresovaný Ludvíku Tomanovi.

³³⁷ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Dopis produkci.

³³⁸ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Posudky.

³³⁹ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Posudek dr. Josefa Žemličky.

Ale popořádku, neb se zachovalo poměrně značné množství archivního materiálu – vyjma samotných posudků je k dispozici korespondence mezi vedením FSB a DS Drahoslava Makovičky. Pokusím se chronologicky popsat celé posudkové a schvalovací řízení.

Na začátku byli osloveni, aby sepsali posudek na scénář Karla Steklého tradiční hodnotitelé - Jan Kliment, dr. Auersberg, dále pak František Vlček. Posudková činnost se rozeběhla v říjnu 1979. Poprvé alespoň u filmů popsaných v této práci se nejednalo jen čistě o formální záležitost. Hodnotitelé zaujali poměrně ostrá stanoviska a výsledkem nakonec bylo, že Steklý musel scénář přepracovávat, to byla situace pro něj více než nezvyklá! Kriticky se vyjádřil i jinak loajální lokaj Jan Kliment: *„Jenomže tady je jedno velké ouha: co vedlo autory k tomu, že se domnívají, že právě doba panování velkého feudálního českého krále Přemysla Otakara II. je vhodná pro takové zlehčení pohledu na historii? (...) Dělat si legraci zrovna z tohoto úseku naší národní historie mi nepřipadá zvlášť vhodné.“*³⁴⁰ Avšak pro další osud scénáře má základní význam posudek dr. Auersberga a Františka Vlčka. Dr. Auersberg oceňuje na scénáři, že *si autor bere na mušku jiráskovský patetický archaismus a v jednom místě výslovně ironizuje nezvalovskou milostnou rytířskou romantiku.*³⁴¹ Co ale na scénáři nemůže vystát? Opět se obává³⁴², že vpád Braniborů by znovu mohl vyvolat zbytečné alegorické sentence na srpen 1968. Proto tuto pasáž bude nutné vhodně upravit. Další problematické místo ve scénáři spatřuje v motivu lásky Kuhnuty a Závise, vidí v něm český odvar cizího vzoru a *la Agelika a král (...) V tomto směru a je nanejvýš nutné, aby zestřízlivěla celková tónina dramatu a neupadlo se, jak už bylo uvedeno k napodobování cizích středověkých vzorů, převedených na filmové plátno a nevyšel z toho jako konečný efekt provincionální plagiát.*³⁴³ František Vlček scénáři vyčítá jeho velikou chaotičnost a špatné orientování se v postavách. Rovněž tomuto hodnotiteli vadí ahistorismus a míchání archaické řeči s moderním jazykem: *„Tento jazykový guláš se prolíná celým*

³⁴⁰ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Posudek Jana Klimenta.

³⁴¹ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Posudek dr. Auersberga.

³⁴² Podobně hovořil už u filmu Pan Vok odchází, ze které nakonec musela být scéna o řádění pasovských vojsk vypuštěna.

³⁴³ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Posudek dr. Auersberg.

scénářem.³⁴⁴ Posudek Františka Vlčka vyznívá jednoznačně nejpříkřeji a nejkritičtěji směrem k autorům: „Na závěr bych chtěl poprosit dramaturgii, aby zvážila se vší odpovědností potřebu i důvody natočit tento kostýmový, historický film, který nebude levný.“³⁴⁵

To byla docela studená sprcha a kdybychom se měli řídit jen podle posudku Františka Vlčka, měl by být scénář být hozen pod stůl a spadnout do propadliště dějin. To by však v případě národního umělce a hlavně kvůli jménu Karel Steklý snad nebylo ani možné. Přesto posudky evidentně způsobily poprask a začalo se horečně jednat. Od začátku nepřicházelo v úvahu, že by scénář neměl být realizován, s tím se vůbec nekalkulovalo. Nicméně z dopisů mezi Tomanem, vedoucím dramaturgem Tomanem a dr. Drahoslavem Makovičkou vyplývá, že scénář musel Steklý stůj co stůj přepracovat: „Proto pokud jde zejména o postavu Přemysla Otakara II. bude třeba vyjasnit některé otázky, na které upozorňuje dr. Auersberg. Po zkušenostech s předešlým filmem K. Steklého je také třeba provést pečlivou revizi dialogů. F. Vlček správně upozorňuje ve svém posudku na některé ahistorické aktualizace, kterých se autoři dopouštějí.“³⁴⁶ Bylo tedy rozhodnuto, že Steklý musí scénář přepracovat a že je také nutné požádat akademii věd o erudovaného historika, který se stane odborným poradcem, který má vyřešit historické otázky: „Aby výsledný film neobsahoval některé výklady historie, které neodpovídají současnému historickému pohledu.“³⁴⁷ Odborným poradcem byl jmenován dr. Josef Žemlička (nyní již má akademický titul Profesor – pozn. P. F.), který měl za úkol vypracovat odborný historický posudek.

Dr. Žemlička je se stal odborným konzultantem a na 1. verzi scénáře vypracoval posudek³⁴⁸, ve kterém Karla Steklého a Věru Líznerovou nešetří. K autorům má celou řádku velmi výrazných připomínek. Jako historikovi mu pochopitelně vadí historické nepřesnosti: „Časová posloupnost je ovšem zcela zmatená jedním dechem se hovoří o mírových jednáních Přemysla Otakara II. s uherským králem Bélou, o zásnubách Přemyslových s Kunhutou

³⁴⁴ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Posudek František Vlček.

³⁴⁵ Tamtéž.

³⁴⁶ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Dopis Tomana Makovičkovi.

³⁴⁷ Tamtéž.

³⁴⁸ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Posudek Josefa Žemličky.

a do toho se již mísí římský panovník Rudolf Habsburský, zvolený ovšem až roku 1273. Tedy události, které se vyvíjely postupně v toku více než deseti let tu probíhají současně.³⁴⁹ To nejsou jediné výtky směrem k historické fakticitě, je jich opravdu celá řádka a popisovat je detailně všechny nemá asi cenu. Jako další problematické místo ve scénáři Žemlička spatřuje relativně hojně používané anachronismy například, když středověcí vojáci salutují a jako své výrazivo používají „poslušně hlásím“³⁵⁰, nebo představa krále, který si ve 13. století píše sám dopis je nesmyslná. Na scénáři dále Žemlička nemůže vystát postavu dvou prostých vojáků (Vejtruba a Lapka) táhnoucích se celým dějem: „Rovněž idylický obrázek dvou vojáků táhnoucích od Moravského pole, z nichž každý patří k jiné válčící straně je v rozporu s danými fakty.“³⁵¹ Kriticky se rovněž vyjádřil ke způsobu ztvárnění hlavních postav: „Značně bezbarvým způsobem je vylíčen Přemysl“ (...) „konfliktní vztahy mezi hlavními postavami jsou přitom naznačeny s neuvěřitelnou mírou zjednodušení“³⁵² Celý Žemličkův elaborát mající necelé tři strany je skutečně velmi ostrý a hodně kritický, dokonce pochybuje o tom má-li scénář být vůbec realizován, protože nabízí jen pramálo kvality: „Autoři si však svůj úkol značně zjednodušili, malou pozornost věnovali studiu doby i hlavních postav. Či tu snad působila přílišná míra fantazie? Nevyvarovali se mnohých chyb a zkreslení.“³⁵³

Tento Žemličkův výstup způsobil svým způsobem poprask a nastolil debatu o podobě další realizace scénáře. Začala vyjednávání o tom, jak se bude dále postupovat, dokonce zasedlo vedení FSB³⁵⁴ a projednávalo mimo jiné právě další postup u tohoto filmu. Bylo rozhodnuto, že tvůrci Hry o královnu mají přepracovat scénář podle námitek dr. Žemličky a rovněž, že mají další své kroky s ním nadále konzultovat. Ale Steklý evidentně přistupoval k Žemličkovým výtkám jen s velkou nechutí a v podstatě nebyl ochotný k téměř žádným ústupkům: „Nebylo možno tyto dva názory sladit“³⁵⁵ (myšleno postoj Steklého a Žemličky – pozn. P. F.) Nakonec vznikla druhá

³⁴⁹ Tamtéž.

³⁵⁰ Tamtéž.

³⁵¹ Tamtéž.

³⁵² Tamtéž.

³⁵³ Tamtéž.

³⁵⁴ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Zápis porady FSB.

³⁵⁵ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Zápis o jednání ve věci Já, královna.

varianta scénáře, ale nazvat ji i jako kompromisní by byla silná káva, změny ve scénáři byly jen minimální, všiml si toho i Jan Kliment, který psal posudek i na druhou verzi scénáře: „*Proti dřívější verzi mi připadá nezměněný*“³⁵⁶ K jakým úpravám tedy nakonec došlo? Na začátek filmu byl vložen titulek, že *nejde o věrný historický přepis, ale o variaci na historické téma*.³⁵⁷ Z věcných připomínek zvítězila, dá se říci, pouze jediná, Steklý přijal fakt, že Rudolf nebyl císařem, ale králem a slíbil, že text upraví. A to bylo vše. Všechny ostatní připomínky zůstaly naprosto nevyslyšeny a tak Hra o královnu vznikla vesele se všemi kopanci proti historické realitě. Nezodpovězenou otázku zůstane, proč najednou se všichni začali tvářit, jakoby žádné připomínky nebyli a umožnili Steklému film natočit v podstatě v původní verzi. Přišlo nějaké nařízení například od Miroslava Müllera? To by byly jen spekulace, pro které nemáme žádnou oporu v pramenech. A tak můžeme zveřejnit jen oficiální zdůvodnění toho, proč film mohl vzniknout i s historickými nepřesnostmi: „*V daném případě však před námi není historický text, ale umělecké dílo, které má jiné cíle, než je ilustrace historických události. (...) Autor má právo pracovat se zkratkou. (...) A má právo i vykládat po svém charakter a vztahy jednajících postav (vztah Závěš k Přemyslovi a Kunhutě)*“³⁵⁸ To je jistě relativně logické zdůvodnění, ale pokud jednou vstupuji na půdu reálných historických figur, měl bych vycházet se skutečnosti. Vždyť existuje možnost vytvořit historické zcela fiktivní dílo a tam se potom pro uměleckou licenci otevírá prostor skoro nekonečný. Docela zajímavě vyzní rozhovor Karla Steklého v novinách, kdy na otázku, jestli se dostává do sporu s historiky odpověděl: „*Ne, základní historická fakta dodržuji a snažím se postihnout i onu historickou dobu v atmosféře, v reáliích*.“³⁵⁹

8.4 Ohlas v tisku

Domnívám se, že ohlas v tisku na Hru o královnu byl přímo úměrný její kvalitě, tudíž velmi slabý. Hra o královnu je v periodikách různého druhu

³⁵⁶ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Posudek Jana Klimenta na 2. verzi scénáře.

³⁵⁷ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Titulková listina filmu.

³⁵⁸ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů k filmu Hra o královnu, Dopis DS Drahošlava Makovičky Ludvíkovi Tomanovi.

³⁵⁹ Tunis, Ladislav: Hovoří národní umělec Karel Steklý in Zemědělské noviny, 19. 1. 1981.

zachycena celkem v 11 případech. Drtivě převažují krátké informativní zprávy, ve kterých se dočteme, kdy film bude mít premiéru a je nastíněn v hrubých rysech jeho příběh. Publikována byla i jedna reportáž³⁶⁰ z natáčení, kdy se novinářka Ladislava Vydrová vydala za filmaři na hrad Křivoklát a strávila s nimi jeden filmovací den, o čemž pak napsala do novin článek. Tento článek měl evidentně posloužit k lepší propagaci filmu. Stejně působí taktéž rozhovor s režisérem Steklým, který vyšel Zemědělských novinách³⁶¹, ve kterém režisér popisuje svůj vztah k historii a objasňuje hlavní záměry Hry o královnu: „*má jít o netradiční pohled na naše dějiny i osobnosti*“. Zvláštní je, že není k dispozici klasická recenze. Jako recenzi můžeme označit jen rozbor literárního scénáře, který vyšel v časopise Záběr³⁶² a napsal jej publicista Vladimír Vávra. Autor této „recenze“ dochází k velmi podobným závěrům, ke kterým došli před ním již citovaní posudkáři: „*Podle mého názoru totiž scénář působí poněkud rozpačitě a nevyrovnaně, místy budí dojem historického dramatu, místy zase rozpustilého veselí, takže orientovat se v něm je nadmíru složité. (...) To co mi skutečně vadí, je snaha za každou cenu příběh aktualizovat, zejména pak v druhém plánu. Konkrétně mám na mysli figury dvou vysloužilých vojáků, které jsou zakomponovány mezi autentické historické postavy a jejichž jediným úkolem je zápletky vtipně komentovat a rozmanitými dvojsmyslnostmi vyvolávat asociace s dnešní dobou.*“³⁶³ Hra o královnu bezmála nepovšimnuta prošla československými kiny, za několik týdnů byla z kin stažena, cestu do kin našlo jen několik tisíc diváků. Na rozdíl od Slastí otce vlasti nebo obou Voků nebyla ani nikdy vydána na DVD či VHS a jak jsem již řekl celoplošné televize tento film po revoluci nedávaly.

³⁶⁰ Vydrová, Ladislava: Já, královna in Práce 36, 27. 8. 1980, č. 202, str. 6

³⁶¹ Tunis, Ladislav: Hovoří národní umělec Karel Steklý in Zemědělské noviny, 19. 1. 1981.

³⁶² Vávra, Vladimír: Hra o královnu in Záběr 13, 14.11.1980, č. 21, str. 3.

³⁶³ Tamtéž.

Závěr

Jako cíl měla tato diplomová práce v co nejširším možném pohledu pojednat o historických komediích režiséra Karla Steklého. Za metodu byla vybrána historická recepce, to znamená, že jsem se v této práci zabýval dobovými okolnostmi vzniku oněch filmů. Soustředil jsem se na historický a společenský kontext, kdy jsem poměrně komplexně podal zprávu o naší kinematografii na konci 60. a na začátku 70. let. Naznačil jsem mechanismy pomocí nichž vstoupila do barrandovských studií normalizace, celá tato situace je o to pikantnější, že se na budování filmové normalizace podílel i režisér Karel Steklý. Na základě archivních dokumentů jsem se pokoušel tento nástup zaznamenat, zmapovat a zpřehlednit. Demonstroval jsem, že velká část úsilí normalizačních činitelů ve studiu byla napřena směrem k dramaturgii.

Dalším důležitým bodem této práce bylo zachycení životních a uměleckých osudů dvou hlavních tvůrců oněch sledovaných filmů tedy Karla Steklého a Jana Procházky. Jejich životní a tvůrčí osudy byly rekonstruovány z velké části pomocí vzpomínek pamětníků nebo dokonce rodinných příslušníků. Protože v tuto chvíli archivy z velké části mlčí. Archiv dává odpovědi alespoň na likvidační proces s Procházkou, který se s ním rozeběhl po okupaci vojsky Varšavské smlouvy.

Ještě se však podařilo například vyjasnit, jakým způsobem se tito dva zdánlivě velmi rozdílní mužové dali umělecky dohromady. To byla totiž otázka, na kterou neuměli dát odpověď ani rodinní příslušníci. Bohužel však ne všechny otázky jejich spolupráce se podařilo objasnit a už jednou provždy zůstanou zahalena hávem tajemství. Zahalena tajemstvím i nadále zůstává otázka okolo tří normalizačních filmů režiséra Steklého. Alespoň ve smyslu toho, proč je vůbec natočil nebo jak probíhal dohled KSČ na těmito filmy atd. Odpověď nedávají ani pamětníci ani barrandovský archiv.

Nejvíce prostoru a času však logicky bylo věnováno oněm čtyřem historickým komediím. Má optika se soustředila na produkci těchto filmů, kdy jsem se pomocí pamětníků a barrandovského archivu snažil rekonstruovat, jakým způsobem ony filmy vznikaly. U některých filmů se podařilo shromáždit relativně hodně pramenného materiálu a my tak máme možnost poměrně solidně říci, jak který film vznikl. Máme tak k dispozici poměrně obsáhlou

zprávu o jeho realizaci. Takže můžeme spolehlivě popsat přípravy a průběh natáčení, posudkový a schvalovací proces nebo jiné blíže nespecifikované události vztahující se k jednotlivým filmům. Jinde však bylo věrohodného dostupného archivního materiálu zoufale málo a proto tam přesnější popis chybí. Pozornost byla také zaměřena na dobový tisk, který o filmech pochopitelně informoval. Zde jsem se největší měrou soustředil na dobovou kritiku.

Doufal jsem, že spojím-li výpovědi archivů a vzpomínky přímých účastníků, získám obraz doby a přesný náhled na vznikání filmů, o nichž píše. Doufal jsem, že ji potom také sám pochopím. To první se zdařilo, to druhé nikoliv. Po roce práce se mi zdá, že tu dobu a realizaci filmů před sebou vidím docela plasticky se vším, co ji tvořilo. A přece nemůžu říct, že jí rozumím víc, než když jsem se do svého úkolu pouštěl.

Použitá periodická literatura:

Čornej, Petr: Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny. *Iluminace*. 1995, roč. 7, č. 3, s. 13–43; č. 4, s. 43–75.

Smrkovský Josef: Oč dnes jde?, *Práce*, 21. ledna 1968, s. 1.

Lederer Jiří: in *Reportér*, 1969, 4. ročník, 10. číslo.

Bregant, Michal: Abrakadabrantní proměny, *Iluminace* 9, NFA, Praha č.2, str.161 -171.

Zpráva o situaci v československé kinematografii z roku 1970 in *Iluminace*, Dokumenty z archivu ÚV KSČ, NFA, Praha 1997, ročník 9, str. 162-170.

Lukeš, Jan: Pád, vzestup, nejistota in *Iluminace*, NFA, Praha 1997, ročník 9., str. 53-79.

Zpráva o situaci a konsolidaci v čs. kinematografii in *Iluminace*, NFA, Praha 1997, ročník 9. str. 176-189.

Koura, Petr: Příběh nejhoršího filmu in *Mladá fronta Dnes*, 28. březen 2009.

Borowiec, Pavel: Rozhovor s Karlem Steklým – Cesty a hledání in *Film a doba*, Praha 1983, ročník 29, číslo 10, str. 542-547.

Skupa, Lukáš: Celý svět tleská zestátněnému filmu in *Iluminace*, NFA, Praha 2009, ročník 21, číslo 2, str. 67.

Jaroš, Jan: Filmové hoře Jana Procházky in *Lidové noviny*, 13.2. 1991.

Švagrová, Marta: Strmá cesta a pád Jana Procházky, in *Lidové noviny*, roč. 18, 2007, 18. srpna 2007, str. 15.

Kundera, Milan: Možná nemáme naději in *Právo*, 22. února 2001, str. 23.

Bystrov, Vladimír: Komunista, který se nehodil do čítanek in *Lidové noviny*, ročník 12, 22. 3. 2002, str. 15.

Kliment, Jan: Opožděná recenze in *Rudé právo* 49, 11. 9. 1969, č. 214 str. 5.

Vagaday, Josef: Slasti, nebo strasti otce vlasti? in *Mladá fronta* 24, 12. 11. 1969, č. 300, str. 4.

Bystrov, Vladimír: Umíme točit historické komedie? in *Svobodné slovo* 25, 15. 8. 1969, č. 191, str. 4.

Moravčík, Milan, Filmový návrat Karla Steklého in *Práce* 24, 4. 7. 1969, č. 155, str. 5.

Karel Steklý žení pana Voka in *Mladá fronta* 26, 22. 10, č. 250, str. 4.

Kliment, Jan: Svatby pana Voka in *Rudé právo* 51, 8 4. 1971, č. 83, str. 5.

Šašek, Václav: Svatby pana Voka in Zemědělské noviny 27, 15. 4. 1971, str. 6.

Bobok, Josef: Česká historická komédia in Rolnické noviny 26, 30. 3. 1971, č. 75, str. 4.

Joneš, Alois: Pan Vok (ne)odchází in Svobodné slovo 35, 4. 8. 1979, č. 182, str. 11.

Zápotočný, Pavel: Poslední sbohem Petra Voka in Dikobraz 36, 1980, č. 37, str. 4.

Pehe, Jiří: Rožmberkův odchod in Práce 36, 10. 7. 1980, č. 161, str. 6.

Hanuliak, Vlado: Pan Vok odchází in Film a divadlo, 24, 1980, č. 14, str. 14.

Vydrová, Ladislava: Já, královna in Práce 36, 27. 8. 1980, č. 21, s. 3

Tunis, Ladislav: Hovoří národní umělec Karel Steklý in Zemědělské noviny, 19. 1. 1981.

Vávra, Vladimír: Hra o královnu in Záběr 13, 14.11.1980, č. 21, str. 3.

Soubor výstřížků k filmům Slasti otce vlasti, Svatby pana Voka, Pan Vok odchází, Hra o královnu

Použitá neperiodická literatura

Klingerová, Barbara: Konečná a nekonečná historie filmu in Nová filmová historie, Herrman a synové, Praha 2004, str. 87-112.

Steklý, Karel: Život v inkognitu, IQ, Praha 1999.

Kopal, Petr: Film a dějiny, NLN, Praha 2005.

Růžička, Daniel: Major Zeman – propaganda nebo krimi?, Práh, Praha 2005.

Žalman, Jan: Umlčený film, Kma, Praha 2008.

Český hraný film 1961-1970, 1971-1980, NFA, Praha 2004, str. 357.

Bordwell, D., Thompsonová, K.: Dějiny filmu, Lidové noviny, Praha 2007.

Cysařová, Jarmila: FITES a moc, ÚSD AV ČR, Praha 1997.

Archiv Barrandov Studio a. s., ^{Úloha filmu v současné etapě naší socialistické kinematografie.}

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1965, Referát na 1. sjezd FITES.

Dopis FITES A. Dubčekovi, NA, fond 07/15, sv. 17, a.j. 169.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Porady vedení FSB.

Jarmila Cysařová, *Koordinační výbor, tvůrčí svazy a moc 1968- 1972*, Praha:

USD AV ČR 1994.

Dopis Koordinačního výboru tvůrčích svazů A. Dubčekovi, NA, fond 07/15, sv. 17, a.j. 166.

Dokumenty o Národním shromáždění, c.d., dokument č. 1, USD AV ČR.

Pavel Juráček, *Deník*, Praha: NFA 2003.

Proměny pražského jara, Praha: ÚSD AV ČR, 1993, c.d., s. 121 – 122.

Jarmila Cysařová, *FITES, pokus o občanské společenství*, Praha: USD AV ČR, 1994.

Kol. autorů: Slovník české literatury, Libří, Praha 2004.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán na rok 1968.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1968.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Porady ředitele FSB.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán FSB na rok 1969, prosinec 1968.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán TS Šmída-Daniel na rok 1969.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Složka „Různé“.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán na rok 1969.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán TS Juráček-Kučera.

Dramaturgické skupiny, Šebor-Bor, Sekretariát ÚŘ, 1969. Uloženo v NFA.

Purš, Jiří: in Poslání socialistického filmu, Československý filmový ústav, Praha 1981.

Ptáček, Luboš: Panorama českého filmu, Rubico, Praha 2000.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1969, „Zpráva o filmech natočených v roce 1969 a o plánu na výrobní rok 1970 TS Šebor-Bor.“

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, „Zpráva o činnosti TS Šebor-Bor za měsíc listopad 1968“.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1969, Porada vedení FSB září 1969.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka historie, Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1969.

Boris Jachnin, *Jan Procházka*, Praha: ČSFÚ 1990.

Fromm, Erich: *Anatomie lidské destruktivity*, Aurora, Praha 2007. Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB. Archiv hl. m. Prahy, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, 19 stran.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Návrh pro poradu vedení FSB.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Porady vedení FSB.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Složka „různé“

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971, Ústřední dramaturgie.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka scénářů, film Klíč, Literární scénář.

Werich, Jan: *Všechno je jinak*, Toužimský a Moravec, Praha 2006.

Kol. autorů: *Český hraný film 1945-1960*, NFA, Praha 2001.

Archiv Barrandov Studio, Sbírka scénářů, film Hroch.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka scénářů, film Za volantem nepřítel, Synopse literárního scénáře.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka scénáře, film Tam, kde hnízdí čápi, Korespondence.

AHMP, POV KSČ, fond 010/2-5 sv. 29. A.j. 304, strojopis A4, počet str. 6.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, film Svatby pana Voka, 12 holek do klobouku, počet

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, Produkční zpráva k filmu Na kometě.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, složka Comenius, synopse str. 4.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, film Slasti otce vlasti, Literární scénář.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, film Svatby pana Voka,

Literární scénář.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, film Pan Vok odchází, Literární scénář.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, film Hra o královnu, Literární scénář.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, film Slasti otce vlasti, Výrobní zpráva o filmu.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, film Slasti otce vlasti, Produkční zpráva.

Archiv Barrandov Studio a. s., Sbírka Scénáře, film Slasti otce vlasti, Denní zprávy filmu.

Kubka, František: Karlštejnské vigilie, Československý spisovatel, Praha 1980.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Slasti otce vlasti, Honoráře filmu.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů, Výrobní list filmu *Svatby pana Voka*.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Svatby pana Voka, Dopis TS Švabík-Procházka adresovaný Steklému ze dne 16. 10. 1969

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Svatby pana Voka, Záznam do spisu podepsaný E. Švabíkem

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Režijní explikace.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Výrobní list.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Hodnocení filmu

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Výrobní zpráva filmu.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Odpověď DS Ludvíkovi Tomanovi.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Pan Vok odchází, Posudky.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Hra o královnu, Výrobní

list filmu.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Hra o královnu, Dopis Tomana DS Drahoslava Makovičky.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Hra o královnu, Režijní a dramaturgická explikace.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Hra o královnu, Dopis DS adresovaný Ludvíku Tomanovi.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Hra o královnu, Dopis produkci.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Hra o královnu, Posudky.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Hra o královnu, Zápis porady FSB.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů k filmu Hra o královnu, Zápis o jednání ve věci Já, královna.

Původní rozhovory vedené autorem diplomové práce:

Série rozhovorů s paní Věrou Líznerovou Steklou a Miloslavem Hůrkou – březen až listopad 2009.

Rozhovor s Marcelou Pittermanovou – říjen 2009.

Emailová korespondence s Lenkou Procházkovou – srpen až září 2009.

Rozhovory s dr. Drahoslavem Makovičkou – říjen, listopad 2009.

Rozhovory s Jiřím Zikou – říjen 2009 až duben 2010.

Rozhovor s Pavlem Borowiecem - listopad 2009.

Rozhovor s Dimitrijem Kadrnožkou – říjen 2009.

Rozhovor s Jaromírem Hanzlíkem – listopad 2009.

Rozhovor s Pavlem Jirasem – listopad 2009.

Telefonický rozhovor s Václavem Šaškem – prosinec 2009.

Telefonický rozhovor s Pavlem Taussigem – červenec 2009.

Rozhovor s Antonínem Matznerem – květen 2009.

Přílohy:

Obr. 1



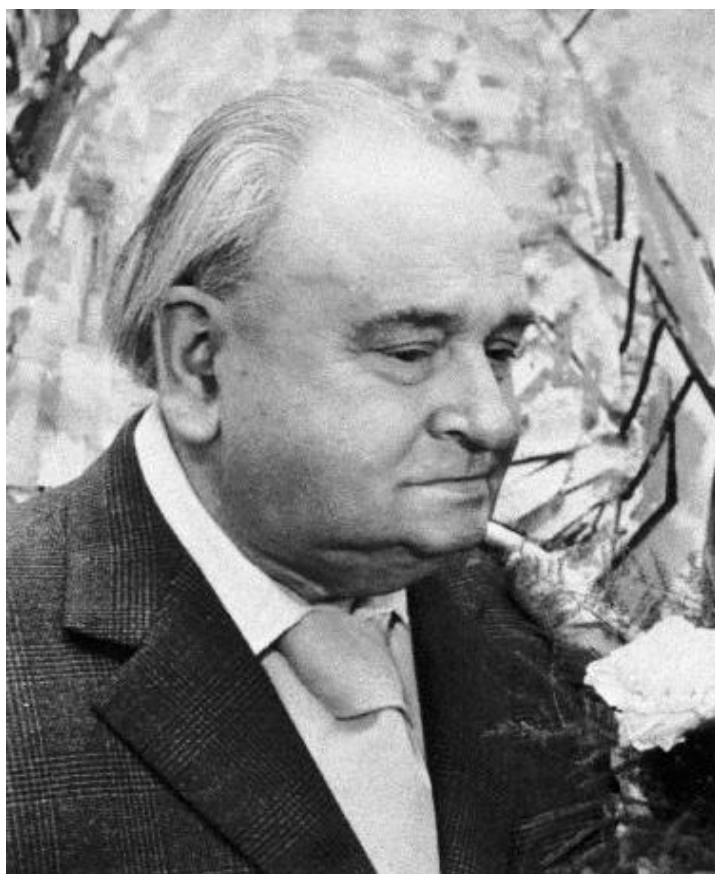
Zlatý benátský lev. Cena, kterou obdržel Karel Steklý za Sirénu. Vyfoceno v jeho bytě v listopadu 2009.

Obr. 2



Stejná cena vyfocená z jiného pohledu.

Obr. 3



Jedna z mála fotografií Karla Steklého, který jak se známo nerad fotografoval.

Obr. 4



Scénárista Jan Procházka, bez kterého by nikdy nevznikly Slasti otce vlasti.

Obr. 5



Fotografie pořízená na MFF Karlovy Vary v roce 1978. Druhý zleva je Miroslav Müller a zcela vpravo stojí ředitel čs. Jiří Purš. Jen pro zajímavost vedle Purše stojí jediný československý kosmonaut Vladimír Remek.

Obr.6



Fotografie z filmu Pan Vok odchází. Na snímku můžeme vidět hlavního představitele Martina Růžka.

Obr. 7.



Zasloužená chvíle odpočinku při natáčení *Slastí otce vlasti*. Vlevo je herec Jiří Štěpnička, vpravo režisér Karel Steklý.

Obr. 8



Martin Růžek, Hana Maciuchová a Vilém Besser – fotografie z filmu *Hra o královnu*